الشرق المؤنث

أو

عري عربي



بطاقات بريدية وصور فوتغرافية منذ ١٩٠٠

Scanned by: Jamal Hatmal

شاكر
لعيبي

الشـــرق المـــؤنـــث
أو
عـري عـربـــي

بطاقات بريدية وصور فوتغرافية منذ سنة ١٩٠٠

شـــــــاكر لـعـيـبـي

جميع الحقوق محفوظة
لا يجوز نقل او استنساخ او إعادة طباعة هذا الكتاب او جزء منه بأية وسيلة من الوسائل الا بموافقة خطية من الناشر
الطبعة الأولى ١٩٩٢
الناشر : شركة الأرض المحدودة - ليماسول - قبرص
ص.ب : ٣٠٧٤
هاتف : ٥ـ٣٦٦٤٩٤
فاكس : ٠٥ـ٣٦٩٩٢٨
تلكس : A.Z. ٦٢٥١

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without prior permission in writing of the publishers
First eddition 1992
AL-ARD publishers Co.
65 Grvia Dighenis - Anna tower - first floor
P.O.Box: 3074
Limassol - Cyprus
Tel: 05-366494
Fax: 05-369928
Tlx: 6251 AZ

من أجل ذاكرة بصرية عربية

لن يكون هدف هذا الكتاب ، بأي حال من الأحوال ، إستفزازاً عابثاً يسعى لمس المحرم الذي طالما جرى إستبعاده من المخيلة العربية ، وخاصة إبعاده من الذاكرة البصرية العربية : الجسد . فالذاكرة المكتوبة ، النثرية ، التراثية مشبعة بأدب إيروسي من الطراز الأول لم يكن الأسلاف ، في لحظات الإنفتاح التاريخي الكبري ، يجدون حرجاً من إدراجه في مصنفاتهم أو إستدراجه ، تلقائياً ، في الأدب . تلك كانت لحظات الإنتعاش الحضاري التي كانت قادرة على مواجهة حقائق الكائن الأولية دون خوف .

ان العودة ، اليوم ، الى إعادة تحقيق ذلك الأدب تشير من طرف خفي الى المأزق الشامل الذي يلف المجتمع العربي ، كونه قد كف عن أن يكون أثنين : عقلانياً وإيروسياً ، كأنه قد هجر « ما بين لُحييه ومابين رجليه » حسب جملة في حديث نبوي ، أو أنه فقد اللوغوس والإيروس كليهما إذا ما أستعرنا مصطلحات جيراننا الإغريق المفيدة هنا ، رغم الحضور الطاغي للجسد الشبق ، الحضور الفعلي له في المخيلة الحالمة التي سيطغى عليها الألم ، الكابوس بسبب الإستبعاد المنافق لموضوع شبقها . مجتمع يبدو وكأنه ، في نشر ذلك الأدب ، غير مصدق لإمتلاكه مثله ، محتفلا بالماضي لوحده ، لوحده دونما إشارة لوضعه الراهن أبداً. هذا جانب واحد من المسألة .

الجانب الآخر يدعي ان التمتع بالإيروسي لن يستقيم الا بالتمتع بملحقاته : البصري في المقام الأول ، أي الجمالي بعبارة أخرى . ها نحن هنا وجهاً لوجه مع مشكلة من طراز خاص تتعلق بإرثنا البصري وبوعينا به . إن البصري كله مُهمَّش في الوعي العربي المعاصر ، فهو يوحي بسهولة مفرطة ، وان متلقيه يظن قراءة العمل البلاستيكي من اليسر بمكان طالما تعلق الأمر بالعين ، ناسياً ان قراءته إنما هي مثل القراءة الأدبية تستوجب معرفة بالقواعد وتراكماً بالوعي وإطالة التأمل بالموضوع المقروء . لم يطرح وعينا القضية ، حتى الآن ، بالجدية التي تستحق ، سادراً في غيِّه . علينا ، إذن ، إعادة التأكيد على أن الجانب البصري في الثقافة العربية المعاصرة لمَّا يزل في أدوار لم تتبلور بعد ، وتستحق توقفات نقدية حاسمة . فهي ثقافة تقوم ، بشكل أساسي على الكلمة ، المنطوقة والمكتوبة ، على الشعر مثلا المُعتَبَر عن حق « سجل المعلومات العربي » أي ديوان العرب كما يقال كونه ، من بين أمور أخرى ، الوصَّاف الأمين للحياة العربية في برهة من الزمن .

لكننا ، وعلينا الإعتراف ، بمرارة ، محرومون اللحظة من رؤية حقيقية ، من إستظهار ، وهي مفردة تَمُتُّ للتصوير الفوتغرافي بصلة ، مشهد الأوائل عيانياً ، بصرياً ، بسبب الغياب الجزئي للرسم التشخيصي الذي كان يمكن ان يحقق حضوره للعين أكبر البهجات . كان يمكن أن يكون ، كذلك ، عنصراً معرفياً أساسياً في التمعن ودراسة حياة الكائن اليومية ، مائدته وألوانها ، ملاهيه ، بؤسه ، متنزهاته ، تسريحات شعره ولحيته ، حروبه وأدواتها ، أزيائه ...

الخ التي لن يعاد أنتاجها ، ولن تشاد ثانية إلا بمجهود تخيلي كبير رغم الأوصاف الدقيقة بلاغياً المقدمة لها في مصادر تراثنا الجمة . هكذا سيكتفي المستشرق رينهارت دوزي في كتابه « المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب »[1] بالإكتفاء بالوصف والتعداد دون صورة ، دون رسوم توضيحية لكي تسعفه . وهكذا سيعتمد د. صلاح حسين العبيدي في أطروحته « الملابس العربية في العصر العباسي من المصادر التاريخية والأثرية »[2] على رسومات المنمنمات كما على رسومات « التحف المنقولة كالخزف والمعادن والعاج والجص والنقود والمنسوجات »[3] كشواهد بصرية كان المؤلف ، كما يقول ، يسعى للربط بينها وبين ما جاء في النصوص القديمة ، عبثاً ، لأن طبيعة إنشغال تلك الرسومات من نوع آخر ، ربما تزييني لم يكن البتة يعنى بالتفاصيل إنما بالخطوط العامة ، بتخطيط الكتلة ، الجسد والشيء ، الى أبعد الحدود .[4]

تلك الرسوم ينبغي أن توضع في المحل الجدير بها أيضاً ، فبفضلها هي بالضبط ، رغم الملاحظة التي نقولها عنها ، يمكننا (رؤية) مناظر تاريخنا التي نراها ، ولكنها تقدم المعلومات عرضاً ولم تكن مشغولة بها .
أننا نشدد فحسب على قوة الأثر الذي يقدمه الرسم من الناحية التوثيقية على الأقل ، دون الدخول بتفصيلات من طبيعة جمالية فائقة الأهمية هي بدورها .

أما بالنسبة للتصوير الفوتغرافي فان الأثر سيأخذ منحى مزدوجاً ، إنحسار الدفق العاطفي والإنفعالي القوي المصاحب لعملية الخلق التشكيلي أو تخفيفه وتعديله على الأقل من جهة ، ومن جهة أخرى فإن قدرتها على الأرشفة ، وطبيعتها التسجيلية لا مثيل لها رغم فعل وإنفعال مبدعها. أن فضيلتها تكمن في أنها تقدم شهادة بصرية للحادثة إمكانيتها على التزييف قليلة ولكنها غير معدومة أبداً.

تؤبد الصورة الفوتغرافية الحركة والمشهد بنوع من صرامةِ نورٍ ينتقل وينطبع على الورقة ناقلا وطابعاً معه الأطياف التي أمامه والشخوص والحادثات بأمانة تقلل الى أبعد الحدود تخمينات المخمنين وتخيلات المتخيلين ، وتؤرشف للزمن العصي على الأرشفة ، كأنها زمن توقف الى ما لا نهاية . أنها من وجهة نظر التاريخ ومقارنة بالوصف الكلامي ذات مستوى أعلى من الحيادية .

ستنجلي أهميتها التوثيقية حالما نلتفت الى موضوعات لا أدبية يكون للبصر فيها مقام لا يعوض ، مثال المعمار

---

1 رينهارت دوزي : المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب. ترجمة : د. أكرم فاضل ـ بغداد ١٩٧١ أو بطبعته اللبنانية ـ مكتبة لبنان ـ المنقولة عن طبعة أمستردام الأصلية ١٨٤٣ دون ترجمة

2 د. صلاح حسين العبيدي : الملابس العربية في العصر العباسي من المصادر التاريخية والأثرية .بغداد ١٩٨٠

3 نفسه ص٨

4 واحدة من خصائص الفن العربي الإسلامي أنه فن لم يطور ، لأسباب تاريخية وفقهية ورؤيوية ، مخططاً مثل المخطط الغربي القائم على نقل الطبيعة وتجسيد الكائنات بأبعاد ثلاثة . ان وظائفه وأبعاده ، بالمعنى الهندسي للكلمة ، تختلف إختلافاً جوهرياً ، رغم أنه ظل ، بشكل أو بآخر ، يتماس مع تشخيصية من طراز خاص تقوم على أساس نقل ما كان يحسبه جوهرياً ، موحياً بالشكل المراد نقله ، رجل أو جمل أو شجرة ، دون عناية بالتفاصيل الإيهامية .

وتاريخ المدينة العربية ، ومثال الأزياء والحلي العربية . بالنسبة لتاريخ العمارة والكيفية التي أندثرت أو تطورت بها بعض الملامح السكنية والمعمارية فاننا ، مع الأسف الشديد ، نعدم ، في المراجع العتيقة ، الأدلة البصرية على تطور أو إنحطاط من هذا القبيل . إننا متروكون لشأننا الشخصي في التخيل والأستنتاج . عندما نقول « أدلة بصرية » فإننا نعني كل الأدلة المرسومة ، الغرافيكية التي يمكنها مخاطبة العين ، وليس التصوير الفوتغرافي فحسب، فهذا جاء في وقت لاحق وعلينا إعتباره جزءاً من التصوير وفرعاً منه . لنلاحظ هنا الإلتباس الكبير ، الشامل على المستوى الإصطلاحي في إستخدام كلمتي (الرسم) و (التصوير) في الوقت الراهن[5] إلتباس يضيء غياب الذاكرة البصرية الجماعية لدينا . أن الوزن والأهمية الممنوحتين للتصوير كله ، التصوير بمعنى النقل الأمين للأشياء ، كانت محل شك كبير ، الأمر الذي منعنا من رؤية ، رؤية بصرية وليس شيئاً آخر ، مدننا الكبرى في عصورها الذهبية : دمشق وبغداد والقاهرة مثلا . لو حدث ذلك لكانت سعادتنا لا توصف ، خصوصاً نحن سكان المشرق العربي لأن الحالة في المغرب العربي تختلف قليلا ، فإننا في قلب المدينة العربية القديمة ، سكنياً ومعمارياً ولو أختلفت بعض التفاصيل الطفيفة التي لا تؤثر كثيراً على المشهد البانورامي العام كما في القيروان مثلا وفاس اللتين بقيتا كما كان عليه الحال منذ قرون .

Scanned by: Jamal Hatmal

قاد غياب التصوير والشك بأهميته الى عواقب وخيمة . لقد كان أجدادنا يرون الى الأهمية التي تمنحها الشعوب الأخرى للتصوير ، وكانوا يرون الى « الوظيفة » التي يمكن أن يؤديها ، فها هو أبن بطوطة يذكر لدى وصوله الى الصين :

« وأهل الصين أعظم الناس إحكاماً للصناعات..... وأما التصوير فلا يجاريهم أحد في إحكامه من الروم ولا سواهم ، فإن لهم فيه اقتداراًعظيماً . ومن عجيب ما شاهدت لهم من ذلك ، أني ما دخلت قط مدينة من مدنهم ثم عدت اليها ، إلا ورأيت صورتي وصورة أصحابي منقوشة في الحيطان والكواغد ، موضوعة في الأسواق . ولقد دخلت الى مدينة السلطان فمررت على سوق النقاشين ، ووصلت الى قصر السلطان مع أصحابي ونحن على زي العراقيين ، فلما عدت من القصر عشياً مررت بالسوق المذكورة ، فرأيت صورتي وصور أصحابي منقوشة في كاغد قد ألصقوه بالحائط . فجعل الواحد منا ينظر الى صورة صاحبه ، لا تخطيء شيئاً من شبهه . وذكر لي أن السلطان أمرهم بذلك ، وأنهم أتوا الى

ABU ABDO ALBAGL

---

5 لأننا ، تاريخياً ، لم نكن مشغولين بهما بالمعنى الغربي . فالرسم لدينا يعود ، بالأصل ، الى كل اثر ممحي ، كل شكل فيزيقي بصري : رسم الديار او الرسم أو الوشم (لاحظ علاقة القربى الدلالية بين الرسم والوشم) على راحة اليد حسب بيت شعري معروف ، بينما يشير التصوير الى (الصورة) التشخيصية لوحدها دون الإلتفات لا الى المادة المستخدمة في تنفيذها ولا الى وظيفتها ، ان كل هيئة أدمية أو حيوانية ، أياً كانت طبيعتها ، كانت تعتبر تصويراً. ان اللغات الأوربية تفرق تفريقاً حاسماً بينهما ، ففي الفرنسية تعود الكلمة dessin الى كل أثر غرافيكي على جسد صلب : القلم على الورقة أو السكين على الجدار...الخ بينما الكلمة peinture فتعود الى الرسم بالمواد التلوينية العضوية والطبيعية التي تستدعي معالجة متأنية وصبورة وعارفة .

القصر ونحن به ، فجعلوا ينظرون الينا ويصورون صورنا ونحن لم نشعر بذلك ، وتلك عادة لهم في كل من يمر بهم . وتنتهي حالهم في ذلك الى أن الغريب إذا فعل ما يوجب فراره عنهم ، بُعثت صورته الى البلاد وبُحث عنه ، فحيثما وجد شبه تلك الصورة أخذ .»[6]

ومهما تكن تحفظاتنا على بعض تفاصيل هذا النص فأنها ، إجمالا ، تعكس وعياً ملتبساً لدى العربي أزاء عملية التصوير برمتها التي رآها (مفيدة) في النقل الواقعي ، الحرفي للشكل المعني دون أن يمتلك القدرة على التصريح بذلك ونقل التجربة الى أرضه .

أما من الناحية الجمالية ، وعلينا التحدث هنا بصراحة كبيرة ، فان العربي قد توقف مستغرباً (لكن ليس بهذا الإستلاب الذي يحكمه اليوم) بل مندهشاً إذا لم نفرط في إستخدام هذه المفردة ، أمام الرسم « الغربي » المعاصر له ، كاشفاً عن حساسية مرهفة في تذوقه . هاهنا واحد من النصوص النادرة التي تتكلم عن علاقته بالرسم الغربي وهو لأبن فقيه الهمذاني :

« الروم أحذق امة بالتصوير . يصور مصورهم الإنسان حتى لا يغادر منه شيئاً ، ثم لا يرضى بذلك حتى يُصيِّره شاباً وإن شاء كهلا وإن شاء شيخاً . ثم لايرضى بذلك حتى يجعله شاباً جميلا . ثم يجعله حلواً ثم لا يرضى حتى يصيره ضاحكاً وباكياً ، ثم يفرق بين ضحك الشامت وضحك الخجل وبين المستغرق والمبتسم ....ويُركِّب صورة في صورة .[7]»

«يُركِّب صورة في صورة » أي انه يعتني بالمنظورperspective ، ومثله يمكننا العثور لدى أبن أبي أصيبعة :

« كان من جملة هدايا ارمانيوس ملك قسطنطينية الى الناصر عبد الرحمن بن محمد صاحب الأندلس كتاب دسقوريدس مُصوَّر الحشائش بالتصوير الرومي العجيب.[8]»

« قال حنين ابن إسحاق في كتاب نوادر الفلاسفة : أصل إجتماعات الفلاسفة أنه كانت الملوك من اليونانية وغيرها تعلم أولادها الحكمة والفلسفة ، وتؤدبهم بأصناف الاداب وتتخذ لهم بيوت الذهب المصورة بأصناف الصور ، وإنما جعلت الصور لإرتياح القلوب اليها وإشتياق النظر الى رؤيتها ، فكان الصبيان يلازمون

---

6 ابن بطوطة : الرحلة . تحقيق : طلال حرب ـ ص٦٣١ دار الكتب العلمية بيروت١٩٨٧

7 ابن الفقيه ، أبو بكر أحمد : « مختصر كتاب البلدان » تحقيق دي خويه ، ليدن ، مطبعة بريل ١٨٨٩.

8 عيون الأنباء في طبقات الأطباء : ص٧٥ج٣ دار الثقافة بيروت ١٩٨١

بيوت الصور للتأديب بسبب الصور التي فيها ، ولذلك نقشت اليهود هياكلها وصورت النصارى كنائسها وبيعها وزوق المسلمون مساجدهم ....لترتاح النفوس اليها .[9]»

هذا الدور الذي كان يمكن ان تلعبه الصورة لم تلعبه الا في مجالات قليلة (الطب وعلمي النبات والحيوان مثلا) وعلى نطاق ضيق . ولم تلعبه الا عرضاً في مستوى المثال الثاني : الأزياء والحلي .

لقد أنقذ التصوير الفوتغرافي ، منذ أختراعه ، بعض ما يُنقذ . سور وأبواب بغداد العباسية مثلا ، التي دمرت كلها تقريباً على يد العثمانيين والشحيح المتبقي على يد الإنكليز بينما أزيل برجا الباب الشرقي وباب المعظم لاحقاً عندما كان ساطع الحصري مديراً عاماً للأثار . يمكننا ان نرى صورة للسور منشورة سنة ١٩١٠ في مجلة LE MOIS LITTERAIRE ET PITTORESQUE الفرنسية ، كما نرى صوراً في غاية الوضوح لثلاثة ابواب نشرها الألماني فيلكس لانكنيغر Felix Langenegger في كتابه (عبر بلدان مستوحدة ـ من بغداد الى دمشق) الصادر سنة ١٩١١ . بينما نشر الألماني هوفمايستر Hoffmeister صورة لباب الطلسمان تعود لسنة ١٩٠٨ في كتابه الصادر ١٩١٠ (القاهرة ـ بغداد ـ القسطنطينية جولات وأمزجة) . وثمة بالطبع صور أخرى للسور والأبواب . ونرى على سبيل المثال أيضاً أبواب القدس المنشورة أكثر من مرة في أكثر من مكان منها ما هو بحوزتنا بقياس ١٧،٥ X ١٤ سم في كتاب القس الفرنسي لاندريو « في بلاد المسيح » الصادر في باريس سنة ١٨٩٧ . وفلسطين كانت قد صورت كثيراً من بين البلدان العربية لأسباب تتعلق بكونها أرض الكتاب المقدس . مصر كذلك باديء الأمر ثم لأسباب تتعلق بآثارها من بين أشياء أخرى .

قبل التصوير الفوتغرافي هجم الغرب الإستعماري علينا بباروده ورساميه . ولكي يتمكن من معرفة أكيدة بالبقعة التي سينقض عليها لاحقاً كان لابد من تأملها والأستمتا ع بجمالها طويلا : كان يرسمها .

فالبعثة الأوربية الأولى الى اليمن وهي بلجيكية ١٧٦١ـ ١٧٦٧ وهي رحلة كارستن نيبوركانت تضم خمسة أشخاص فقط من بينهم الرسام «باورنفايند ١٧٢٨ ـ ١٧٦٣ » الذي قام برسم كل ما كانت تقع عليه عيناه في البلدان التي مرت البعثة عليها : الحياة اليومية والأدوات المستخدمة منزلياً والمكائن والملابس الشعبية واللآلات الموسيقية والحيوانات البحرية والأعشاب وغيرها . ستودي الملاريا بهذا الرسام بعد أقلاع السفينة من مدينة مخا اليمنية في ٢١ اب (أغسطس) ١٧٦٣ في طريقها الى مدينة بومباي الهندية ، تاركاً لنا مجموعة كبيرة من الرسوم عن جزء من العالم العربي في منتصف القرن الثامن عشر التي يختلط فيها المتخيل بالواقعي . بينما سيترك لنا نيبور نفسه الكثير من الخرائط المرسومة بطريقة قديمة تتلامس قليلا مع الرسم .

---

9 عيون الأنباء في طبقات الأطباء : ص٩٤ج١ـ٢ دار الثقافة بيروت ١٩٨١

كان الرسم يؤدي ، في حالة رحلات من هذا القبيل ، دور الآلة الفوتغرافية. وكان كثير من الرحالة والمستكشفين والمستشرقين يرسمون هم بأنفسهم بفعل الحاجة لتدوين المشهد بصرياً .

شكل إكتشاف الفوتغراف تحدياً كبيراً للرسم الواقعي Peinture réaliste ، فالرسامون الواقعيون كما تذهب جيزيل فرويند Gisèle Freund في كتابها « تصوير ومجتمع » : « كانوا يطلبون من الرسام أن ينمحي خلف حامل لوحته ، وحدث ان حقق المصورون الفوتغرافيون هذا الطلب ..ان المصور مرتبط بواقع محدد يستطيع ان ينقحه ولكنه لا يستطيع تبديله . وعبر تقنية التصوير ذاتها ينكشف عالم لم يلحظه حتى ذلك الوقت أحد . ان الكاميرا تدنو من الواقع اليومي للعالم المرئي الذي يأخذ فجأة كل أهميته .[10]»

لقد رفض هؤلاء الرسامون الواقعيون ، تمضي فرويند في القول ، الى « أعتبار التصوير الفوتغرافي فناً» . لكن التاريخ أثبت خطل تفكيرهم . وهذا موضوع طويل لا مجال له هنا .

الا أنه في الوقت الذي كان التصوير الفوتغرافي يحبو فيه في ثلاثينيات القرن التاسع عشر كانت المدن العربية تنام في ظلمات محكمة . كان الإنسان يتقلب تحت سياط العثمانيين في شطر من العالم العربي أو بين القبضة الفولاذية الإستعمارية في الشطر المغربي منه . كان أمياً ولم يكن ، غالباً ، بقادر على فهم عملية التصوير الفوتغرافي نفسها حتى ان والي القاهرة ، حوالي سنة ١٨٣٩ كان يصرخ في وجه اوائل المصورين : « هذا عمل من أعمال الشيطان »[11] ، وفي المغرب لاحظ كليران Clairin صديق سارا برنار سنة ١٨٧١ ان « المصور لاغرين Lagraine كان يصور مثابراً في المغرب ، لكن الناس لم يتمكنوا من فهم دسيسته هذه كما لم يسمحوا بها أبداً .[12]»

كانت هذه المدن ، كبيرها وصغيرها ، تعاني من اشد التعاسات وطأة ، ويعاني إنسانها من جوع وتمزق جسديين وروحيين في آن . هكذا سيسجل الغرب ، مشكوراً ، منذ سنة ١٨٣٩ فجيعة المدينة العربية لكن بعين ترى الى الشرق كطيف ساحر ، سحري ، غرائبي ، حسي . شرق ليس بشرق الا في وهم غربي لم يكن يرى الا ما كان يريد رؤيته ، الا ما كان ينتظر من هذا الشرق عبثاً .

شرق وغرب يتوَهَم كلٌ بصاحبه منذ حين طويل. كان الثاني منهما ، الأقوى ، يحمل في تلك السنوات عدسة حالمة ترى الى الكائن العربي كجزء ، كجزء بائس ، من الديكور الأنجيلي الجليل الذي كان يجري تَسقُّطه هو يومذاك بالدرجة الأولى .

---

10 Gisèle Freund : Photographie et société,Seuil 1974 p.74

11 Moyra Peralta: Early Photography in the Near and Middle East,UR N.4-1985 p.22

12 Michel F. Braive: L'âge de la photographie (de Niépce à nos jours), Ed.de la Connaissance, S.A. Bruxelles 1965 P.35

أن سنة ١٨٣٩ هي سنة حاسمة في دخول التصوير ، ولن نعني بالتصوير منذ الآن فصاعداً الا التصوير الفوتغرافي ،
الى العالم العربي ، ففيها كان ثمة حشد من المصورين العاملين في اليونان وروسيا وبلاد الشام . كانت الرحلة اليها صعبة ومحفوفة بالمخاطر بحيث أن كل بعثة كانت قافلة محتشدة بالمهنيين من الأصناف كلها : دليل وترجمان وحارس وبغّال لنقل الألة التي كان حجمها معتبراً وملحقاتها كثيرة .
كان يجري الذهاب الى أماكن بعينها تجد هوى في نفوس المصورين الرواد تتعلق خاصة بالفضاء الثقافي الذي أشبعوا به . كانت المعرفة الجغرافية العميقة بالعالم العربي ، بالشطر الذي يعنيهم خاصة : بلاد الشام ومصر ليست بالمستوى المتوفر اليوم لذا كان الأدلاء حاجة أساسية للقافلة ، وكان هؤلاء بدورهم يتخبطون بغيّهم ، حفاة ، ويقودون القوافل الى حدود وعيهم الجغرافي ، من هنا تشابه غالبية الصور الأولى الملتقطة . لم يكن العراق يبعد الا رمية عصى عن الشام مقارنة بشساعة المسافة الى القارة الأوربية الا ان أحداً لم يفكر بتصويره . لم يكن يدخل في الأسطورة الدينية للكنيسة ولم تكن آثاره قد جلي الغبار عنها بعد . سينتظر جيلا آخر من المصورين .

في هذه السنة ١٨٣٩ أرسل الطباع والناشر الفرنسي ليربور Lerebours الى القاهرة وإيطاليا مجموعة من المصورين، اللذين ظلوا يمورون في المنطقة مثلهم مثل البعثات الأثرية الناشطة فيها . وكانت واحدة من أكبر المشاريع الساعية للتوثيق الفوتغرافي مشروع الفرنسي ماكسيم دوكامب (١٨٢٢ - ١٨٩٤) الحاصل على زمالة من وزارة التعليم الفرنسية للإقامة في مصر والنوبة و« الأراضي المقدسة » ونتعمد أستخدام هذا المصطلح الأخير كما كان يُستخدم يومذاك . وكلف معه الكاتب الفرنسي المعروف فلوبير . وصلا الى مصر في ٤ تشرين الثاني (نوفمبر) سنة ١٨٤٩ ، وكتب فلوبير في آذار سنة ١٨٥٠ يذكر ان « الشاب دو كامب قد غادر ليعمل صوراً - أنه ناجح الى حد كبير - وسنحصل على البوم لطيف» [13] . وقد عاد دو كامب باكثر من ٢٠٠ شريحة نيكاتيف أختيرت من بينها مجموعة قام بطبعها بلانكار- إفرارBlanquart-Evrard ونشرها الناشران جيد Gide وبودريBaudry سنة ١٨٥٢ تحت عنوان « مصر ، النوبة ، فلسطين وسوريا » في السنوات ١٨٤٩ و ١٨٥٠ و١٨٥١ بعشرين نسخة فقط في مدينة ليل . عرف الكتاب نجاحاً جيداً وغدا دو كامب في عيون الناس مثال الرحالة الناجح حتى ان بودلير أهدى له سنة ١٨٥٩ قصيدته « الرحلة » . يستحق الناشر بلانكار - إفرار[14] الإشارة أيضاً فقد طور تطويراً كبيراً صناعة الطباعة الفوتغرافية عندما أنشأ سنة ١٨٥١ أول مطبعة معنية بشأن التصوير ، صحيح انها لم تستمر الا اربع سنوات لكنها امتازت بالخصوبة والزخم . ومنها خرجت اول الكتب المصورة بين ١٨٤٩ و١٨٥١ في فرنسا.

سيكون مفيداً هنا الأستطراد قليلا ورؤية الكيفية التي تطورت بها التقنية ، وهو إستطراد ثقيل كما نعرف ،

---

13 Texte de Marie-Thérèse et André Jammes: En Egypte au temps de Flaubert (1839-1860) Les premiers photographes,(catalogue)Paris 1980 P.3

14 أنظر بشأنه Isabelle James:Blanquart-Evrard et les origines de l'édition photographique française.Paris 1981

فالباريسي جوزيف نيسفور نييبس Joseph Nicéphore Niépce قد أنتج أول صورة محفورة أي كليشهه سنة ١٨٢٦ في الوقت الذي كان علم الكيمياء فيه هو العلم الأكثر شعبية ، وحسب الباحث مويرا بيرالتا[15] فإنه قد أنفق أموالها كلها وطاقته على تجارب لم تتهيأ لها الفرصة لأن ترى النجاح المأمول لكي يموت مغموماً سنة ١٨٣٣ . وتابع إبنه إزيدور نييبس Isidore Niépce من بعده بمساهمة جذرية من الرسام داغير Daguerre تلك التجارب . ودفعا بالتقنية شوطاً مهماً سمح لهما بإستثماره تجارياً بأسم الـ (داغروتيب) [16]المعادلة ، في منتصف القرن الماضي لكلمة، الفوتغراف في قرننا والتي لم تنافسها في الفترة الواقعة بين ١٨٣٩ إلى ١٨٥٥ سوى طريقة العالم الأنكليزي وليم هنري فوكس تالبوت William Henry Fox Talbot المسماة بالـ (الكالتوتيب) أو الـ (تالبوتيب) الناجحة في طباعة الصورة على الورقة . ثمة تنافس ساخن اليوم بين المؤرخين الفرنسيين والإنكليز بصدد ريادة اختراع التصوير الفوتغرافي أو بصدد تثبيت الصورة فوق الحامل . ثم جرى إقتراح طريقة أخرى تستخدم مادة الكولوديون (هو سائل دبق يخلف غشاء شفافاً كان يُستخدم في الطب والتصوير الفوتغرافي) لتثبيت الصورة من قبل الإنكليزي فريديريك سكوت أرچرFrederik Scott Archer وكانت ذات خطورة معتبرة لكي يخترع الطبيب الإنكليزي ريشارد ليج ميجرز الصفيحة الجافة المهيأة سلفاً لتوضع داخل الكاميرا .

كان التصوير يجري بالأسود والأبيض بالطبع ، وكانت إمكانية التصوير بالألوان غير معدومة منذ سنة ١٨٦٨ سوى أن المشكلة الحقيقية كانت الكيفية التي تثبت بها الألوان . في فرنسا جري إلتقاط مناظر طبيعية بالألوان سنة ١٨٧٧ لم تكن تَثْبُت على الورق مما كان يضطر المصورين لتلوينها باليد ، وكانوا يلونون بشرة البورتريهات وملابسها ويتركون ما يتبقى[17]. لم يوضع إنتاج الصور الملونة حيز التنفيذ الا سنة ١٩٣٥ ، مما سمح بازدهار حقيقي للصناعة الفوتغرافية وتطور تقنياتها وتوسع ارقام مبيعاتها من الورق والكاميرات والإكسسوارات والمواد الكيمياوية والجيلاتينية والصفائح المعدنية وغيرها. ففي فرنسا سنة ١٩٣٥ (تاريخ كتابة إطروحة عن الموضوع) كان ثمة كمية تقدر بما بين ٥٢٠ إلى ٦٥٠ الف متر مربع من الصفائح الفوتغرافية Plaques التي تقدر قيمتها بما يعادل ما بين ٤٨ إلى ٥٠ مليون فرنك ، وما تقدر كميته بين ٩ إلى ١٠ مليون متر مربع من ورق التصوير الذي تقدر

---

15 مرجع سابق . ص٢٢-٢٣

16 ندعو القارىء الكريم الى إمتلاك الفضول والصبر في قراءة هذا الإسم والأسماء الكثيرة اللاحقة التي تمتلك أهمية كبيرة في تاريخ التصوير والرسم وملحقاتهما . ان واحدة من مشكلات ثقافتنا ، الى جانب مشكلة الترجمة ، هي المعرفة والتبصر بـ (تاريخ الفن)، مادة يجري تجاهلها بإصرار في مدارسنا ومن قبل مثقفينا المنهمكين بالأدب لوحده ، ضاربين صفحاً عن أنواع المعرفة الأخرى التي لا تقل أهمية . كتابتنا تقع كذلك في تاريخ الفن . إننا لا نستطيع هنا تقديم التفاصيل الكاملة عن كل إسم يرد ولا كل ظاهرة ، تاركين ذلك لفضول القارىء. نشير فحسب الى أهمية تلك الظواهر والأسماء في مقام موضوعنا التي لا تجد معادلات دقيقة لها ويصعب أحياناً ترجمتها إذا كان ثمة من ترجمة : فمثلا هناك أكثر من نوع واحد من الحفر(Gravure بالفرنسية) لعب دوراً مهماً في تكوين تقنية طباعة الصورة كما نعرفها اليوم . نظن أن معرفة طبيعة وأنواع الحفر تقع على عاتق قارىء متنور. ومثل الحفر أشياء كثيرة أخرى تستوجب معرفتها ليقع التفكر والمتعة . نظن ، كذلك ان معرفة أخرى بحياة وأعمال فنانين مشهورين سيردون لاحقاً مثل سيزان وديلاكروا وجيروم وآخرين يمكن ان تمنح القراءة النقدية ، العربية ، لهذا العمل روحاً أيجابية وليس محض تلق دون مشاطرة . تظل مصادر بحثنا ، بالضرورة ، غربية لأسباب لايجهلها القارىء اللبيب ، وليس لمجرد رغبة إستعراضية لا معنى لها . إننا ، أيضاً ، نكتب الأسماء بالحروف اللاتينية الى جانب كتابتنا العربية من أجل أكبر دقة ممكنة .

17 يراجع بشأن تطور التصوير الملون البحث الممتع Francis, Delver: Les premières photos couleur de Louis Ducos Du Hauron.Photo-Reporter(revue) N.25-1980 p.40

قيمته بحوالي ٩٥ إلى ١٠٠ مليون فرنك [18].

ان طريقة دوكامب في التصوير كانت تختلف جوهرياً عن طريقة داغير ، فقد كان هذا الرحالة ينفذ في المكان الذي يحل فيه وفي العلبة السوداء نفسها وعلى ورقة النيكاتيف المستخدمة التي كان إشباعها بسائل ثقيل ، نصف شفافة يسمح بأن تنطبع نسخة من الصورة عليها. كان وقت اللقطة طويلا والتفاصيل الأكثر دقة كانت تنمحي مرات فوق نسيج الورقة .[19].

تشرح جيزيل فروبند أن : « الإكسسوارات التي تعبر خير تعبير عن مشغل للتصوير الفوتغرافي في سنة ١٨٦٥ كانت العمود والستارة والإسكملة (وهي منضدة صغيرة بقائمة واحدة)....» كما أن « الرتوش على النيكاتيف قد أخترعت من قبل المصور فرانتس هامبستانكل Franz Hampfstängl من مدينة ميونخ حيث عرض لأول مرة صوراً مرتشة في معرض سنة ١٨٥٥ في باريس [20]».

كان أوائل المصورين والرسامين يذهبون الى مصر ، بعد شهرين فحسب من إعلان الإختراع ، ومنهم الرسام هوراس فيرنيه Horace Vernet (وبصحبته ابن اخته) والمصور فريدريك كوبلي فيسكيه Frédéric Goupli Fesquet الذين نفذا في ٦ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٨٣٩ أول الصور عنها وعن القارة الأفريقية . صور كانت مطبوعة على صفائح فضية من الصعب قراءتها بسبب الإشعاع المنبعث منها. بعض من أعمالهما قد حُققت حفراً Eaux-fortes على ايدي الحفارين العاملين في مشغل ليربور وموجودة في المجموعة المعنونة « جولات داغروتيبية ١٨٤١ - ١٨٤٤ » . بينما فقدت بعض الصفائح الأصلية اليوم .[21] . سيحقق جيرو دو برانجيه Girault de Prangey سنة ١٨٤٤ بالطريقة نفسها كتابه (المعمار العربي وآثار مصر ، سوريا وأسيا الصغرى) [22].

كان بعض المصورين يفتتحون محلات لهم في القاهرة والقدس وأسطنبول لكن الأغلبية منهم كانت تفضل التجول من مكان الى آخر .

---

18 Bernard Engrand: L'industrie photographique en France. Paris 1935,les éditions Domat-Montchrestien F. Loviton & Cie.P.66

19 Texte de Marie-Thérèse et André Jammes: En Egypte au temps de Flaubert (1839-1860) les premiers photographes,(catalogue)Paris 1980 P.3

20 مصدر سابق ص٧٤ ـ٧٥

21 من الكاتلوغ السابق الذكر ص٢

22 Yvan Christ: Les premiers voyageurs photographiques, dans (Jardin des arts) N.152-153 / Juillet-Août 1967 P.28

كان فرنسيس فريث من أبرز الناشطين خلال السنوات ١٨٥٦ ـ ١٨٦٠ . زار مصر ثلاث مرات كما زار الأراضي المقدسة وإلتقط عدداً كبيراً من الصور المميزة بجودتها مقارنة بصور دو كامب ، وبحجوم قياسية : ٤٠ X ٥٠ و ٢٠ X ٢٥ سم . صارت شركة فريث في أنكلترا ، بعدئذ ، من أكبر الشركات الناشرة للمناظر الطبيعية للبلدان المستعمرة والبعيدة . أخرج مشغله من كل نيكاتيف واحد من تلك النيكاتيفات التي ضمها كتاب (مصر وفلسطين) المنشور بجزئين في ١٨٥٨ ـ ١٨٥٩ حوالي ٢٠٠٠ نسخة . ثمة مختارات من بعض المشاهد بحجم ٤٠ X ٥٠ سم لم يطبع منها الا عدد محدود من النسخ سنة ١٨٦٠ . قام فريث كذلك بأنجاز كتاب بأربعة أجزاء تحمل على التوالي العناوين (مصر ، سيناء وفلسطين) و (مصر السفلى وطيبة) و (سيناء وفلسطين) و (الصعيد وأثيوبيا) وذلك سنة ١٨٦٣ ، مما حمَّس ناقداً في جريدة التايمس اللندنية ليكتب قائلا : « يأخذنا التصوير الفوتغرافي الى ما وراء كل ما يمكن لفنان ماهر ان يرسمه في لوحته [23]».

إذا انتقلنا صوب فرنسا مرة أخرى سنجد جمعاً غفيراً من المصورين الآخرين الذين توجهوا ناحية بلاد الشام : أوغست سالزمان المسافر صوب القدس محققاً عنها ٢٠٠ صورة كالتوتيب طبعها له الناشر نفسه جيرو وبودري سنة ١٨٥٦ بقياس ٢٤ X ٢٤ سم ، وبيعت منها ٦٠ نسخة بسعر ٢٤ فرنكاً ذهبياً وهو مبلغ معتبر في ذلك الوقت [24] الأمر الدال على الإهتمام الممنوح للتصوير من قبل فئات جديدة ، ثم لويس دي كلارك de Clercq الذي ظهر كتابه (رحلة الى الشرق) في سنة ١٨٥٩ ـ ١٨٦٠ وهنري سوفير Schoeffer قنصل فرنسا في الأسكندرية (ثمة صورة التقطها بالإشتراك مع شايرتز Schierz في الأسكندرية لعائلة فرنسية بالملابس البدوية العربية في ص ١٥٥ من كتاب (عصر التصوير الفوتغرافي) لميشيل ف. بريف) الناشط هو بدوره قبل ذلك في إلتقاط الصور ، خاصة في لبنان سنة ١٨٥٥ . لعب القناصل والدبلوماسيون دوراً بارزاً في تصوير العالم العربي بحكم إقامتهم وإتصالهم الوثيق به ، لن ننسى هنا الدبلوماسي الألماني فان فيلهلم هيرفورد الذي صور في مصر وفلسطين وتدمر سنة ١٨٥٦ . . من غيرهم ثمة غوستاف لوغريه ١٨٢٠ ـ ١٨٨٢ الذي لم يتبق الا القليل من أعماله مع الأسف الشديد . كان طالباً يدرس (الفنون الجميلة) التي لم يجد فيها ما كان يصبو اليه فانتقل الى التصوير الفوتغرافي . مصور مهم عرضت أعماله في جميع المعارض الدولية الكبرى . رفض تصوير البورتوريهات الشخصية التجارية ، معتزلا التصوير نهائياً ، تاركاً باريس للعيش في مصر حيث صوَّر مناظرها الطبيعية لمتعته الشخصية وكان يعتاش من تعليم الرسم .

هناك أيضاً مصوران تركا أثراً في علم المصريات : جي. بي. كرين J.B.Greene الذي طبع سنة ١٨٥٤ كتابه (النيل) ، والمهندس فيلكس تاينارد Félix Teynard الذي طبع مجلدين مدهشين (مصر والنوبة ، المواقع والآثار الأكثر أهمية بالنسبة لدراسة الفن والتاريخ) سنة ١٨٥٨ .

---

23 من الكتلوغ السابق الذكر ص٣

24 أنظر كتاب Braive السابق الذكر ص٢١١

أما البريطانيان الكسندر كيث وكلوديوس ويلهاوس فقد تجول الأول عام ١٨٤٤ في فلسطين ملتقطاً ثلاثين صورة داغروتيبية أما الثاني وكان جراحاً فهو أول من صور على الورق في منطقة حوض المتوسط ، ركّز خلال جولته في سورية على إلتقاط صور للقدس و بعلبك والبتراء[25] .

ثمة مصوران مهمان آخران : جيمس روبرتسون وفليچه بياتو . سافرا الى أثينا (وكانت اليونان تعتبر دوماً ، عن حق ، جزءاً فاعلا من الشرق) ومصر وفلسطين وأستمرت الرحلة حتى سنة ١٨٥٧ وأنجزا آخر أعمالهما في الشرق الأوسط .

أما فرنسيس بدفور الذي لا يُعرف عنه الا القليل (١٨١٦ ـ ١٨٩٤) فهو مهندس ورسام ومصور رافق أمير مقاطعة ويلز البريطانية في رحلة الى الشرق الأوسط سنة ١٨٦٣ والتقط ٢٠٠ صورة تقريباً نشرت كلها لاحقاً بعد أن أقيم لها معرض خاص في لندن .

أما العلم البارز من أعلام التصوير في المنطقة فهو الفرنسي فيليكس بونفيس (١٨٣١ ـ ١٨٨٥) Félix Bonfils الذي كان جندياً يؤدي الخدمة الإلزامية أثناء الحملة الفرنسية الحاطة في لبنان سنة ١٨٦٠ لحماية المسيحيين بعد الإنتفاضة الدرزية ، العائد الى فرنسا ثم التارك بعد ذلك قريته الفرنسية بصحبة زوجته ماري ـ ليدي كاباني وأبنه أدريان ليصل الى بيروت سنة ١٨٦٧ وليفتتح ستوديو للتصوير . تجول في المنطقة ونشر لاحقاً كتابه « البوم مغامرات ـ مواقع ومدن وخرائب وبشر الأراضي المقدسة » . كانت زوجته تعمل معه في الأستوديو مما يعني بأنها هي التي إلتقطت غالبية صور النساء العربيات في صوره المنشورة . طبعت شركته بعد سنوات قليلة من بدء عملها ١٥ ألف صورة ونشرت ٩ آلاف صورة ستريوسكوبية . أما أبنه (وأسمه الكامل بول فيليكس أدريان بونفيس ـ ولد سنة ١٨٦١) فقد أنخرط بالتصوير الفوتغرافي منذ سنة ١٨٧٨ ولمدة عشرين سنة دون توقف بصحبة زوجته التي إنتهت ، بعد حين ، الى بيع الأستوديو العائلي الى ارمني مقيم في فلسطين هو إبراهام غراغوروسيان .

المصورون القادمون في السنوات اللاحقة ليسوا بقليلي الأهمية . فأعمال الألماني أرنست هولتسر (١٨٣٥ ـ ١٩١١) الذي إلتقط الكثير من الصور للحياة اليومية في نهاية القرن التاسع عشر تمتلك أهميتها التسجيلية والفنية البيِّنة في وقت كان التركيز كله منصباً على المشهد الشمولي ، الطبيعة والآثار دون الكائن الادمي ، أو الكائن كما قلنا قبل قليل كإكسسوار هامشي يظهر في الصورة بحجم طفيف ، ناء وطيفي . كان يركز على أبسط التفاصيل الحياتية ويلتقط صوراً تظهر فيها الفروقات والملامح الخاصة بالفئات والطبقات السائدة يومذاك وكان لا يصور في الأستوديو كما كان يفعل معاصروه وإنما(على الطبيعة) كما يقول محترفو الفن التشكيلي . لانعرف للأسف الشديد الأ القليل غير الدقيق عنه ولم يُكتب شيء عن حياته وأعماله حتى اليوم . كل ما لدينا يقول بأنه كان مهندساً جاء للمنطقة للمساهمة في تأسيس بناية للإتصالات البرقية ، تزوج من أرمنية وبقي فيها .

---

25 أنظر مقالة بدر الجاح (التصوير الفوتغرافي في بلاد الشام ١٨٣٩ ـ ١٩٠٠) . مجلة (الناقد) العدد الثاني عشر . حزيران (يونيو) ١٩٨٩ ص٢٧ـ ٣٢

بالإضافة الى هذا كله فثمة متاحف لديها مجموعات نادرة من الصور عن شرقنا ، مثل مكتبة جامعة إسطنبول «يلدز كيوسك بلاس » التي تضم مجموعة تتعلق بالحياة الشعبية في فلسطين للفترة الممتدة بين ١٨٧٦ ـ ١٩٠٩ .

يجب ان نذكر مرة اخرى المشتغلين بالمصريات : خصوصاً مجموعة الفيكونت ايمارد دو بانفيلVicomte Aymard de Banville التي تحتوي على ١٥٨ صورة عن مصر يبدو ان منفذيها كانوا من المصورين المغمورين : هنري كاماس الذي كان يعرض سنة ١٨٦٣ في الجمعية الفرنسية للتصوير الفوتغرافي وكامبينويل Campigneulles العارض أيضاً في تلك الجمعية نفسها اربعين مشهدا اغلبها من صعيد مصر ، والمصور هاميرشميت W.Hamerschmidt العارض أعماله في صالون سنة ١٨٥٩ ، المحقق ، سنة ١٨٦١ «صورة رائعة لمسجد السلطان حسن بقياس ٥٣ X ٥٠ سم ذات وضوح متقن على كل الأصعدة »[26] وغراهام ، الذي كان يعمل في القدس وصور في مصر ، ولوران دو مانهايم الذي باع صوراً عن القاهرة واليونان سنة ١٨٦١ بقياس ٥٠X٦٠ سم ، وشاباس F.J.Chabas وغيرهم.

لقد تكاثر المصورون في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في المنطقة ، نذكر بإختصار شديد منهم : فرانك ميزنكود المصور في سيناء والشرق الأوسط وكان يُحتمل أن يكون قد إشتغل مساعداً لفريث السابق الذكر ، والأرمني حـلاجيان وكان لديه أستوديو في حيفا ، وآل عبد الله بيراديرلير مصورو السلطان العثماني عبد الحميد ، والأرمني غريغوريان الذي هجر الكنيسة ليحترف التصوير في ستينات القرن الماضي وكان إبنه كذلك مصوراً معروفاً حتى سنة ١٩٤٨ ، والمصور باسكال صباح في سبعينات وثمانينات القرن الماضي وقد إشتغل مع جواليبه ، كما ثمة أمريكي ـ سويدي هو أريك ماتسون الذي ترك لنا ٢٠ ألف نيكاتيف بين السنوات ١٩٠٠ ـ ١٩٣٠ موجودة اليوم في مكتبة الكونغرس الأمريكي .

مصورو الجسد العربي المؤنث

ا ـ لينيرت و لاندروك L & L

لم تكن المرأة العربية غفلا عن أعين المصورين . لقد صورت بحالاتها كلها تقريباً منذ البدء : في الشارع محجبة وفي البيت مع صبيانها وبناتها ، في الحقل والسوق وعلى الرحى ، متبطرة بين زخارف عربية أي جارية ، وعلى البرك منحنية لغسل الثياب ، زوجة طيعة وأم رؤوم ، وصُوِّرت حليها وألوان ثيابها وعصابات رأسها ، ولم تُغفل الجغرافيا العربية : الفلاحات الشاميات النشيطات الذاهبات الى حقولهن والمصريات الحاملات جرارهن والوهرانيات بزيهن الجليل ، الثقيل . كان ثمة متعة بلقاء الإمرأة الأخرى ، كان ينبغي فحصها ومن ثم تعريتها .

---

26 من الكاتالوغ السابق الذكر ص٥

لقد إنهمك مصورون كثر بوضع الجسد الأنثوي العربي أمام الكاميرا عارياً ومن بينهم ما يهمنا مباشرة في هذا المقام . مصوران إرتبطا بصداقة عميقة من هذا النوع المصيري الذي يمد خيوطه الى كل شيء : من الإشتراك القدري في الزمان والمكان الى المصالح المادية الى ، ويا للعجب ، الأشتراك في الحرف الأول من الأسم . إن L & L توقيع لا يخطؤه محبو جمع البطاقات البريدية محترفين وهواة ، الغادي علامة مسجلة لبعض الأجناس من الصور ولبعض الخصائص الفنية التي لا تمر عليها العين المدربة مروراً عابراً . هذه الـ L & L سنراها كثيراً فوق البطاقات التي نقدمها هنا . ثنائي قل مثيله في تاريخ الفن : لينيرت و لاندروك ، الذين منحا إهتماماً طاغياً للمغرب العربي ومصر .

لم يكن الرجلان مصورين كليهما ، إنما المصور الفوتغرافي ، الرفيع المستوى ، بينهما هو رودلف لينيرت ، بينما الثاني أرنست لاندروك فهو تقني وشغيل مختبر . الأول رجل الحلم ، والثاني رجل الفعل .

لقد دفع الإزدهار الحاصل ، على المستويات كلها ، في اوربا الإستعمارية منذ بدايات القرن الماضي الكثير من رجال الأدب والفن الى القيام برحلات سياحة أو عمل الى موطن الحلم المرتجى : الجنوب . جنوب أوربا في البدء ، الى إيطاليا ، ثم الى الشرق الذي هو جنوب كذلك بمعنى من المعاني . إنحدر الثنائي في السنوات الأخيرة من القرن الماضي وأقاما في إيطاليا فترة جد قصيرة قبل أن يخوضا مغامرتهما الكبيرة ، المصيرية في المغرب العربي . وكانت محطتهما الأولى سنة ١٩٠٤ هي تونس التي حالما نزلا بها شرعا بالعمل الدؤوب ووزعا المهمات بينهما : إستأجر لاندروك منزلا في الشارع الرئيسي من المدينة : ٩ شارع فرنسا بينما إنطلق لينيرت بكامراته ومعداته على جمل جائباً الواحات والمدن والصحراء المغربية بطولها وعرضها .

وفي تقديرنا الشخصي فإن الفنان بينهما كان لينيرت ، وهو ماتبرهن عليه مجموعة الأعمال المنشورة أو المعروضة في أكثر من مناسبة للثنائي . وكان آخرها معرضاً أقيم في مدينة لوزان السويسرية سنة ١٩٩١ في متحف الأليزيه المتخصص بتاريخ التصوير الفوتغرافي .

من هو لينيرت ياترى ؟

ولد لينيرت في مقاطعة بوهيميا في ١٣ تموز (جويليه) ١٨٧٨ في قرية صغيرة أسمها غروساوبا Grossaupa على سفح الجبال وكان والده فرانتس يستثمر حقلا واسعاً هناك . لكن الصبي تيتم في الرابعة عشر من عمره لكي ينتقل للعيش مع عمه (أو خاله فأن اللغات الأوربية مصدرنا عن حياتهما لاتفرق بين هذين !) في فيينا منهياً دراسته الثانوية ومسجلا بعدها كطالب في معهد الفنون الغرافيكية .

كانت فيينا تمور بمثقفيها من كل الأصناف والإتجاهات . كان يصادف سيغموند فرويد على رصيف شارع رينغ ، ويتابع ، بشكل خاص ، محاضرات رودلف شتاينرRudolf Steiner الذي ترك أعمق الأثر فيه ولوقت طويل. كان شتاينر فيلسوفاً ومفسراً لغوته ونيتشه وسكرتير الجمعية التيوسفية (أي : محب الله) وكانت الأفكار التي يطرحها تهدف بشكل أساسي الى المواءمة بين الباطنية المسيحية ومثيلتها الشرقية ، وقد طورها فيما بعد في مؤلفه المعنون « كشوفات Initiation» الذي صدر في ذات السنة التي كان لينيرت يستقر فيها بمشغله التونسي في القصر العربي . في ذلك الوقت كان الشريك لاندروك يدير المشروع منظماً القوافل ومشترياً الكليشهات[27].

إلتقطت معظم صور لينيرت في الفترة الواقعة بين ١٩٠٤ ـ ١٩١٤ في تونس ، وهي ملاحظة لا ينبغي أغفالها عند محاولة تأريخ مجموعة كتابنا ، غير ان من الواضح بانهما قد تنقلا في كل بقاع الغرب العربي تقريباً ، الجزائر خاصة ، والمغرب . وهو ما تبرهن عليه الصور ـ البطاقات البريدية التي تُسجِّل لمختلف جوانب الحياة في هاته البلدان الثلاثة . اننا قادرون الآن على بناء تصور عن مشروع الثنائي من الناحية الإقتصادية : كان لينيرت يصور وكان لاندروك ينتج الصور على هيئة بطاقات بريدية كانت تطبع في فرنسا في الغالب الأعم ، أو كان يبيع الكليشيهات الى دور النشر مباشرة . فرضية يمكن ان تبرهنها الأعمال نفسها وطريقة طباعتها ونوعية ورقها التي تنتمي كلها الى صناعة البطاقة الفرنسية . كما أن الثنائي لم يعدم فرصة القدوم المنتظم الى فرنسا للتصوير فيها هي نفسها . ثمة بطاقات كثيرة تحمل مناظر لباريس او لمدن فرنسية أخرى موقعة بـ .L.& L ، لكنها قد تكون ملتقطة بعد الحرب العالمية الأولى .

وعلى اية حال فان لينيرت كان قد ترك في ربيع ١٩١٤ واحة النفطة بصحبة قافلة كانت تجتاز السوف ثم عاد في ٣١ تموز من تلك السنة الى مستقره التونسي .

لكن أحداث الحرب العالمية الأولى إضطرت لاندروك الى اللجوء الى سويسرا في ٤ أب ١٩١٤ وكان يعاني من الربو . ثم صار يسعى لدى الإدارة السويسرية المعروفة بعنادها من أجل صديقه وشريكه ، حيث إستطاع لينيرت اللحاق به لكي تمنحه سلطات البلد مكاناً في مقاطعة گريزون في دافوس ، بصفته سجيناً صحياً .

هكذا سيتزوج الإثنان في سويسرا ، لينيرت من الزاسية ولاندروك من سيدة من مقاطعة (فو) السويسرية .

وفي سنة ١٩١٩ كان لينيرت حراً بعد تبادل للأسرى . إلا أن معاهدة (سان جرمان أون لاي) التي ربطت بوهيميا ، مسقط رأس لينيرت بجيكوسلوفاكيا ، أضطرته لإنتظار صدور جوازه الجديد بصفته مواطناً جيكياً . وكان عليه الذهاب فوراً الى تونس التي كانت قد أصدرت أمراً بمصادرة أمواله المنقولة وغيرها . كان الإستمرار بالعمل في تونس صعباً . تركاها إذن مقررين القدوم الى مدينة القاهرة التي شهدت بداية جديدة صعبة بعض الشيء . في تشرين الثاني (نوفمبر) سنة ١٩٢٣ إلتحق لينيرت وزوجته وأبنته بلاندروك الذي كان قد وصل قبلهم بصحبة زوجته وأبنها

---

27 Philippe Cardinal: L'Orient d'un photographe, Lehnert & Landrock. Ed.Favre, Lausanne 1987 p.non numerotées.

كورت لامبليه الذي مازال يعيش حتى اليوم في القاهرة . وشرعا بالتصوير والإنتاج .

لكن لينيرت ترك مصر سنة ١٩٣٠ متوجهاً ، ثانية ، الى تونس التي ظل قلبه يخفق من أجلها ، مزاولا التصوير الفوتغرافي ولكن كمصور وجوه شخصية (بورتوريهات) . لكي يموت أخيراً في الصحراء ، في الرديف واحدة من الواحات الصغيرة في الجنوب التونسي .

منذ ذلك الوقت أستمر أرنست لاندروك ومن بعده كورت لامبليه ، ابن زوجته ، بإدارة المشروع القاهري حتى اللحظة مجتازين الأزمات السهلة والصعبة التي عصفت بالمنطقة العربية . إننا نستطيع اليوم رؤية يافطة محلهما الأول للتصوير وقد خـُط عليها (L & L لينيرت - لاندروك) في شارع شريف في القاهرة الذي يمتلك كنزاً من الكليشهات الأصلية لعمل لينيرت .

تمتاز أعمال لينيرت بميزات فنية كبيرة. إنها تستلهم تقاليد فن الرسم الكلاسيكي الغربي بالدرجة الأولى ، سواء في دراستها لوضعية الشخوص Poses أو في تكوين العمل ، في الإنشاء التصويري . كما أنها تستهدي في حالات كثيرة بلوحات فنانين مشهورين ، ديلاكروا مثلا في أكثر من عمل . في البعض الآخر ثمة هذا الذي نعتبره اليوم تطرفاً وإفراطاً في الوضعية ، في الحركة القادم من تقليد المثال والتمثال الإغريقي والروماني ، غير أن فيها سحراً يميزها عن تلك الكلاسيكيات هو حرارة وحيوية الشخص الحقيقي ، الحي . إنها أعمال تتابع مثلا ، لعبة الظل والضوء بمعايير دقيقة ، نكاد نقول مدروسة ، تضفي على المشهد كل العمق المطلوب ، رغم أن مخيلتها هي من النوع الذي يستهدي بالتقاليد المدرسية في إختيار الموديل والموضوع وزاوية اللقطة .

لقد أوحت أعمال لينيرت الفوتغرافية لكثيرٍ من الرسامين المعاصرين بأعمال تشكيلية ، عكس ما كان يُعتقد نظرياً : المصور يستوحي من الفنان . فرضية لم تتحقق دوماً . يذكر فيليب كاردينال في مقدمة « شرق ُمصورٍ فوتغرافي »[28] المكرس للينيرت ولاندروك بأن : « إتيان دينه Etienne Dinet المهتدي للإسلام بإسم إلياس نصر الدين ، وهو رسام إستشراقي ، قد عرف قيمة معاصره لينيرت المتردد على مدينة بسكرة [الجزائرية] حيث كان يقيم الرسام دينيه ذاك وكان معروفاً حينها[...] لتصبح العديد من صور لينيرت لوحات زيتية له . كما ان هـ . بيرتران H. Bertrand وهو رسام إستشراقي من رسامي بداية القرن قد اعاد هو بدوره وبأمانة كاملة أكثر من موديل من موديلات لينيرت ...» ويشير الى ان واحدة من صور نسائه ، منشورة في كتابنا عارية ً، قد أستخدمها غرافيكي مجهول على علبة حلويات ، الأمر الذي يدل ، من جديد ، على القيمة الفنية العالية التي تمتلكها صور لينيرت ، كونها قد تمثلت المعايير الفنية لعصرها وأعادت انتاجها فوتغرافياً بطريقة كانت تستهوي الرسامين أنفسهم الذين وجدوا بها ما يمكن ان يغنيهم عن الموديل الحقيقي . هذا ما كان يفعله ديلاكروا ، كما سنرى بعد قليل ، مع المصور الفوتغرافي دوريو. صوره لايمكن تصنيفها بحال من الأحوال في مصاف العادية ، كما أنها بعيدة جداً عن أي

---

28 Philippe Cardinal: L'Orient d'un photographe, Lehnert & Landrock. Ed.Favre, Lausanne 1987 p.non numerotées.

إبتذال . لقد استطاعت اللقاء بغرائبية كان يُبحث عنها بحثاً وأظهرتها عبر الديكور والإكسسوارات وطبيعة الموديل ، أي عبر طقس شرقي محض ، واستطاعت تمثلها جمالياً ، وتُعتبر مرجعاً في مجالها .

البارون فيلهيم فان غلودن

الرجل الآخر الذي صور قليلا من العري العربي هو البارون فيلهيم فان غلودن (١٨٥٦ ـ ١٩٣١) . لم يصور غلودن الا القليل من النساء في المغرب العربي ، وتركز ما صوَّره ، بالأحرى ، حول مشاهد الشارع . لكننا نحتفظ بصور بعض عارياته العربيات هنا وهناك .

ولد غلودن في عائلة ارستقراطية في ١٦ أيلول (سبتمبر) ١٨٥٦ سمح له ثراؤها بدراسة فن الرسم وتاريخ الفن . في سنة ١٨٧٨ كان يعاني من مرض في رئته لينصحه رسام تعرف عليه في برلين إسمه غلنغ Geleng بالذهاب الى جنوب أوربا المشمس ، الى مدينة تاورمينا Taormina الصقلية التي وصلها سنة ١٨٨٠ ، حيث انخرط فوراً بصداقة كبيرة مع سكان المدينة وصبيانها . ومنذ السنوات الأولى من أقامته في المدينة بدأ يزور المدن الإيطالية الأخرى لإشباع فضوله الجمالي . لكنه إلتقي في روما بإبن عم (أو خال) له أسمه فيلهيم بلوشوف Plüschow غيَّر كثيراً مجرى حياته . كان هذا يشتغل مصوراً فوتغرافياً متخصصاً بالبورتريهات والعري ، حيث تعلم فون غلودن على يديه المهنة ثم تابع تعلمها لدى عودته الى مدينة تاورمينا لدى مصور محلي آخر . وبدأ التصوير . اننا نعرف اليوم على وجه اليقين انه بين السنوات ١٨٨٠ ـ ١٨٨٥ كان يصور مشاهد عامة scénes de genre . بعدئذ سافر الى المغرب العربي وصوَّر هناك مشاهد من الشارع Scenes de rue . في سنة ١٨٩٠ كان منهمكاً المزيد من الإنهماك بالتصوير الفوتغرافي وصوَّر لأول مرة ماسيسم عمله لاحقاً : الصبيان الإيطاليين العراة ، الذين كانوا بالنسبة اليه رمزاً للجمال اليوناني ، معتبراً ان سكان تلك المدينة الصقلية ليسوا سوى تناسخ لأرواح ابطال الميثيولوجيا اليونانية القديمة[29].

لم يكن يصور في الأستوديو انما كان يخرج بصبيانه الى الطبيعة وعلى البحر راغباً بمنح المشاهد دفق مشهد أغريقي أصيل . نزعة تزاوج ، جادة ، بين إمكانيات التصوير الفوتغرافي وهاجسٍ ثقافيٍ عزيز على القارة الأوربية التي سيحترم كبار رموزها مسعاه هذا بالضبط . في سنة ١٨٩٣ نشر لأول مرة صور هؤلاء الشبان في المجلة الإنكليزية (الأستوديو The studio) دون ان تثار أيما مشكلة لا مع آبائهم ولا مع الكنيسة الكاثوليكية . بدءاً من هذا الوقت بدأ يعاني من أزمات مالية حادة قادمة من مشكلات حاميه والصارف عليه : زوج أمه الذي يضطر للهرب من ألمانيا منتهياً الى دخول السجن . لكن فان غلودن لم يعش على الكفاف الا قليلا لأنه سيصير ، بعد زمن قصير ، مشهوراً على الصعيد العالمي وعضواً في إتحاد المصورين في برلين Freie Photographische Vereinigung ويشارك في معارض دولية حائزاً على الجائزة الأولى في مدينة فلورنسا ، وفي مدينة القاهرة سنة ١٨٩٧ وتمنحه أيضاً وزارة التعليم الإيطالية ميدالية تقديرية ، لتصير مدينة تاورمينا ، بفضل صوره ، محط أنظار السواح من كل مكان . لم تكن هناك شخصية مهمة في ذلك الوقت لم تزر مشغله الصقيلي : أوسكار وايلد في سنة ١٨٩٧ ، الكاتب الإيطالي غابرييا دننسيو ، مغنية الأوبرا ألينورا دوزه ، ملك سيام ، وملك أنكلترا أدوارد سنة ١٩٠٦ ، بينما

---

29 Ekkehard Hieronimus: Wilhem von Gloeden (1856-1931). Kunsthalle Basel 1979.p.4

كان اناتول فرانس متحمساً لصوره الى درجة أنه قرر إصدار أعمال الشاعر الأغريقي ثيوقريطس مزينة بها .... وآخرون. سوى انه حدث بينه وبين الرسام غلنغ المنغمس في الكثلكة سوء تفاهم كبير . عاد الى المانيا سنة ١٩١٤ بسبب اشتعال الحرب العالمية التي ما ان همد رمادها حتى كان كل شيء في أوربا يأخذ مجرى مختلفاً ، خاصة حلم فان غلودن الأغريقي الذي وجد صعوبة حقيقية بالإنغماس به ثانية بعد أهوال ورثة الحلم . في سنة ١٩٣٠ ترك التصوير وكان يبلغ من العمر ٧٤ عاماً ومات في ١٦ شباط ١٩٣١ .
لاتوجد اليوم جميع اعماله ، ليس الا مقتطفات منها ، ثمة فحسب ٨٠٠ كليشه فقط من بين مايقدره مؤرخو الفن بـ ٧ ألاف صورة عارية ما عدا المواضيع الأخرى ، أشتراها أحد أصحاب الغاليرهات في نابولي هو لوچو أميليو .

جمالياً أثرت دراسة فان غلودن لفن الرسم على أعماله الفوتغرافية من زاوية عنايتها الواضحة بالتكوينات المدروسة والوضعيات الكلاسيكية والخلفيات .

بيير لويّس

اما الكاتب الفرنسي بيير لويس Pierre Louÿs [30] فهو مفاجأة التصوير العاري العربي ، بالنسبة لنا على الأقل . لم يُنشر من أعماله الفوتغرافية حتى اللحظة سوى متفرقات في كتب ومجلات محدودة القراء .
انه كاتب من طراز فريد : متعدد المواهب ويحتفظ بروح شيطانية وعرف بسبب أعماله الروائية الإيروسية : (افروديت) بشكل خاص ١٨٩٦ و(المرأة والدمية المتحركة) ١٨٩٨ (أغاني بيليتيس) ١٨٩٥، واعماله الروائية الكوميدية (مغامرات الملك بوزول) كما أعماله الجادة الأخرى (ارخبيل) و(غسق الحوريات) و(نهاية النفس) و(مقلدو المحظيات) ومجموعته القصصية (Sanguines) ومجموعة من الأعمال المطبوعة بعد وفاته التي تأخذ طابعاً أيروسياً حاداً ، خلاعياً تقريباً .

ولد في غان Gand البلجيكية سنة ١٨٧٠ وتوفي في باريس سنة ١٩٢٥ . ارتبط اثناء دراسته بصداقة مع أندريه جيد وبول فاليري وأسس الثلاثة مجلة دورية إسمها (الصَدَفَة) نشروا بها أعمالهم واعمال أصدقائهم. كان ينشر بدءاً من سنة ١٨٩٢ قصائد وقصص ويترجم من اليونانية القديمة . في العشرين من عمره كان يتردد على الصالونات الأدبية المشهورة في ذلك الوقت : ايام الثلاثاء عند مالارميه والسبت عند جوزيه ـ ماريا دي هيريديا وكان من أصدقائه أوسكار وايلد وكلود ديبوسي وساره بيرناديت .

زار الجزائر أكثر من مرة وقدم بعد إحدى الرحلات مع عشيقته (زُهرة بن ابراهيم) التي أقام معها علاقة متقطعة

---

30 الأسم هو إسم الشهرة ولكنه قريب من إسمه الحقيقي كثيراً سوى ان الأسم الثاني يُكتب بالطريقة العادية : Louis.

ولكن متحررة جداً حتى سنة ١٨٩٩[31]، وربما تكون ، دون يقين ، قد ظهرت في بعض صوره عارية هي أيضاً . بين السنوات ١٨٩٧ ـ ١٩٠١ كانت ماريا دي رينييه عشيقته وقد صوَّرها عارية . ماريا هذه هي زوجة صديقه هنري دي رينييه وابنة الشاعر الفرنسي جوزيه ـ ماريا دي هيريديا De Hérédia وهي شاعرة وروائية (حصلت سنة ١٩١٨ على جائزة الأكاديمية الفرنسية وسنة ١٩٥٨ على جائزة الشعر من الأكاديمية نفسها) . في سنة ١٩٠٠ يقرر الزواج ولكن مع أختها: لويز .!

شخصية نادرة في تاريخ الفن والادب . شاعر وروائي ، شخصية ملعونة ، في سنة ١٩١٦ كتب يقول : « كان لدي الف فضول وفضول وكنت اريد امتلاك وضوح لكل شيء . اشتغلت بالكيمياء ، بالحفر على المعدن ، عملت اشعاراً، لعبت الفروسية ، رسمت بالباستيل ، كتبت الرواية ، لعبت بالسيف ، رسمت بالزيت ، ترجمت من الإغريقية ، عزفت الكمان ، غنيت الألتو (أخفض الأصوات لدى النساء) ، عزفت على الساكسفون والبيانو والكلارينيت المنخفض والبيانو والهارمونيوم والأرغن ، الدراجة الهوائية ، وعلم الحشرات ، كتبت قصصاً نثرية ، رسمت بالقلم الفحمي ، لعبت التنس ، الهارموني ، علم الشهوة الجنسية ، النحو المقارن ، بالبرنيق اللين ، بعلم المكتبات ، بالنباتيات ، بالصناجات ، قليلا بعلم قراءة النصوص القديمة ، بالرسم المائي ، بالسنسكريتية ، بالنحت ، بالتنزه على الأقدام ، بعلم الآثار ، بقصور الورق ، بقلم الرصاص الأسود ، باللاتينية ، بالطائرات الورقية، بالنزهات ، بعلم التشريح ، بالتصوير الفوتغرافي ، بالألمانية ، بكُرَة القَرْن ، بعلم الشعر ، بالتاريخ الأدبي ، بالأنثروبولوجيا ، بالسنجوين (طباشير حمراء) ، بالرماية ، بالنقد واللغة العربية وعلم اللاهوت الأخلاقي ونقل الصور الملونة عندما كان عمري سبع سنوات [32]»

كان ذا نزوع وثقافة يونانية أيضاً رغم القليل من الإحتقار الذي كان يكنه (للذوق الرفيع) . أكتشف البوم لأعماله الفوتغرافية بعد مماته تشكل دراسات العري الأنثوي غالبيته . مصور هاو في الحقيقة . وصوره لم تكن تريد التوجه الى الجمهور العريض ، كان التصوير نزوة طاغية من نزواته ، خاصة تصوير المحرم . ان بعضها يقترب ، مثل رواياته الجنسية ، من خلاعية وتلصصية مهووسة بأدق التفاصيل الحميمة للجسد ، مرضية أحياناً ، بينما بعضها الآخر فيقترب من مثال اكاديمية « متصنعة ، فيها شيء من التشدق [33]، وتتسق تماماً مع ذوق مؤلف (أفروديت)..[34]». سمحت له إقامته أكثر من مرة في المغرب العربي ، والجزائر بشكل خاص بان يلتقط ، قبل سنة ١٩٠٠ ، مجموعة من الصور لنساء عربيات وأفريقيات يطغى عليهن طابع الغرائبية قليلة العنصرية ، والتشديد على تصوير الصبيات الصغيرات في أوضاع جنسية مثيرة . لم تطبع صوره في بطاقات بريدية بسبب الطابع الفضائحي والتلصصي لبعضها ، غير انه يُعتقد ان بعضها الآخر قد عـُمل منه أكثر من نسخة واحدة .

---

31 Julien Tergal: Pierre Louÿs.Fascination (revue) N.17-18 Paris 1983

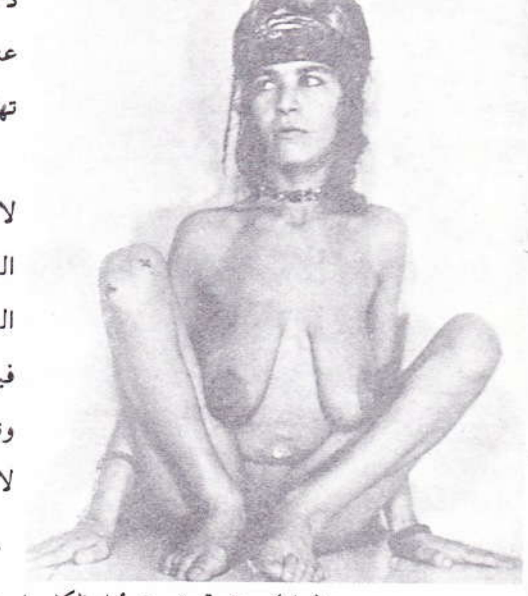
32 .Gilbert DESMOULINE: Un curiosa inédit de Pierre Louÿs.Fascination n.20 Paris 1984 P.4

33 هذه الصفة يجب ان تقرأ كما هي بالفرنسية Pompier التي تعني حرفياً إطفائي ، المشيرة بسخرية ، خاصة في القرن التاسع عشر ، الى ضرب من الفن المبتذل الذي كان يعالج بطريقة منمطة مواضيع مصطنعة إصطناعاً ومتحذلقة .

34 .Gérôme FANDOR: Un Photographe nommé Pierre Louÿs. Fascination n.1 Paris 1980

مصورون آخرون

حمل مصورون آخرون الكاميرات ذاهبين لتصوير العاريات العربيات انطلاقاً من أنثروبولوجيا الهيمنة الإستعمارية التي كانت نظريتها تقوم على عدم اعتبار المرأة لدى الشعوب المستعمرة موضوعاً ايروتيكياً ، بل تزعم فحصها بعين باردة ، محض تأملية لأغراض دراسية . ثمة في هذا المجال صور لعاريات عربيات وأفريقيات في متحف الإنسان في باريس ترينا نسوة مختونات ، الأفخاذ مفتوحة والعضو الجنسي موضوع للفحص سامحاً للباحث الغربي برؤية أفضل لكي ينجز دراسته بنجاح أكيد .
هذه الصور ملتقطة بعين وبطريقة لاتقيم إعتباراً ، أيما إعتبار لحميمية أشياء الكائن الآدمي . ثمة صورة في إطروحة دكتوراه في الطب من جامعة الجزائر المستعمرة ١٩٤٠ عنوانها(الوشم المستخدم عند الأهليين في شمال أفريقيا) [35] تصور لنا سيدة جزائرية تجلس عارية تماماً وقد تهدلت أثداؤها ، يقول النص أنها خضعت للإجهاض ، ركبتها اليمنى موشومة .



لا يجري تقديم(الآخر) بذات الطريقة التي تقدم بها الأنا . هنالك مسافة ملغاة من النواحي كلها وخاصة من الناحية الشعورية ، لكي لا نقول الأخلاقية ، فحشمة الأنا ، المذكر والمؤنث لا تصير ذات معنى بالضرورة عند حضور الآخر ، هنالك تعال فيزيقي يَسِمُ الفكر العنصري والإستعماري يتحقق ، فوتغرافياً ، عبر تهميش الآخر ونفي حميمية جسده تحت ذرائع الدراسة الأنثروبولوجية او الطبية ، وفي الحقيقة فأن لا قيمة معرفية لهذه الصور كما يزعم ملتقطوها .

(١) جزائرية وضعت أمام الكاميرا بحجة لتصوير وشم صغير على ركبتها

ان النقشات المستخدمة في الوشم والمرسومة باليد في الإطروحة المذكورة أكثر جدوى ، ألف مرة ، من صورة هذا الجسد الضعيف ، المسكين ومن صورة وشم ركبته التي لا تبدو واضحة أبداً في الصورة .

من بين المصورين الآخرين اللذين لا تُعرف أعمالهم العربية بشكل مرض هناك كل من رسام البورتريهات والمصور الفوتغرافي النمساوي رودولف هوبير Rudolf Huber الذاهب الى مصر برفقة الرسام الفينني هانس ماكارت Hans Makart والرسام الميونخي فرانس لينباخ Franz Lenbach في سنة ١٨٧٥ من أجل تصوير العاهرات في المدينة .

ثمة كذلك صورة لفتاة عربية مستلقية ، معراة الصدر التقطها الفرنسي جورج بالاني Georges Balagny(١٩١٩ - ١٩٣٧) الذي لعب دوراً مهماً في تطوير التصوير الملون منشورة في العدد ١٩ من مجلة (فاسيناسيون

---

35 CHABELARD René: Le tatouage des indigénes en Afrique de Nord.Alger 1940 p.83 fig.9

. (Fascination

كما يمكننا رؤية صور متفرقة ملتقطة من قبل محررين صحفيين قليلي الأهمية للإستهلاك المثير ومن دون أية قيمة جمالية ، كالصورة المنشورة في المجلة المذكورة نفسها لعاهرة مغربية كانت تشتغل في السنيغال .



(٢) مغربية كانت تشتغل في السنيغال

ثمة ، في كتابنا ، صورة أخرى لفتاتين عربيتين ، إحداهما عارية تماماً تحتضن ، بعفوية ، صاحبتها ، مستلة من كتاب الأمريكي سيبروك المعنون (مغامرات في الجزيرة العربية) ١٩٢٧[36] دون الإشارة الى أسم مصورها ، صور غالبية هذا الكتاب ملتقطة من قبل المؤلف الأمريكي أو زوجته ، سوى ان في الكتاب صوراً أخرى لا يبدو بأنها من تصويرهما ، إثنتين منها يمكن التعرف على لينيرت كمصور لهما لأنهما قد نشرا في بطاقتين بريديتين تحملان توقيعه ، أحدهما لفتاة من قبيلة ولد نايل (لا يشار في الكتاب الى ذلك) ، الأمر الذي يقود الى إفتراض ان صورة الكتاب العارية يمكن ان تعود الى لينيرت أيضاً سوى أن أسلوبها يختلف كثيراً عن أسلوب لينيرت .

في كتاب عن (الغرائبية الإستعمارية)[37] هناك صورة أخرى لمصرية ، مأخوذة عن بطاقة بريدية ، لا يُعرف مصورها مثل غالبية الصور التي يتضمنها الكتاب ، لكنها تحتفظ بقيمة جمالية لا تخطؤها العين بوقفتها الجانبية وسيكارتها وعُريها المحتشم ، الفني. شهدت الفترة الاستعمارية توسعاً في إستخدام الكاميرا ، للمحترفين والهواة ، يبدو أن صور هذا الكتاب مُلتقطة من قبل هؤلاء الأخيرين بطريقة : « عادية لكي يُوصل المستوطنون أخبارهم الى ذويهم عبر البطاقة البريدية »[38]. لكن مِن الصعب إعتبار مصور المصرية التي نراها هنا مصوراً هاوياً، فالصورة تكشف عن حساسية رجل محترف ، واللقطة هي لقطة خبير بالوضعيات الكلاسيكية ، إنه لا يكشف الا عن القليل ، الموحي ، إنه كذلك يستهدي باللوحات المرسومة كما جرت العادة في ذاك الوقت مثلما سنرى بعد صفحات .

(٣) صورة لمصرية ملتقطة في القرن الماضي

---

36 Adventures in Arabia: W.B.Seabrook.New York,Harcourt and Company 1927 p.69

37 L'exotisme colonial.Ed. Laffont, Paris 1980

38 نفس المصدر السابق (المقدمة) .

من الصورة الى البطاقة البريدية

عن تاريخ البطاقة البريدية

من السهل الآن ملاحظة ان مجموعة كبيرة من الصورالفوتغرافية التابعة لنهايات القرن الماضي ، وصور لينيرت على وجه الخصوص ، قد تحولت الى بطاقات بريدية بحيث يبدو ان الثنائي هذا كان مورِّداً أساسياً ، لمجموعة من الصور ـ البطاقات المكرسة للمغرب العربي ، ولمصر لاحقاً في السوق الأوربية ، والفرنسية بشكل أخص . لقد كان العمل الجوهري الذي قام به لينيرت يتركز في عدسة تسجيلية ذات قيمة جمالية عالية . انه يستثمر حقل العري العربي فوتغرافياً ويذهب به الى أقصى مدياته . نقطة لم يلتفت اليها القليل من النقد المكتوب عنه وسنعود اليه لاحقـــاً .

لكن سيكون مفيداً هنا الإلتفات قليلا الى الكيفية التي ظهرت بها البطاقة البريدية ، المصورة خصوصاً . لقد طلعت في خضم حركة القرن التاسع عشر الذي كان يمور مندهشاً ، جذلا ، بإختراعاته الجديدة . قرن كان يُركِّب التراكيب ويجرب المواد في مختبراته الأولى . لقد ولدت البطاقة من ذلك التطور الحادث في تقنيات الطباعة والتصوير كليهما ، كما من تقنيات مؤسسة البريد والتنظيم الجديد الذي أنفرض بسبب الرخاء الإقتصادي على السياحة [39].

في فرنسا ، وهي الحقل الأساسي الذي يتسجل فيه التصوير العاري للجسد العربي لم تظهر البطاقة البريدية الا بتأخر قدره عشرون سنة مقارنة بالجارات الأوربيات . فقد ظهرت البطاقة فيها للمرة الأولى سنة ١٨٨٩ تحت ظل الجمهورية الثالثة أثناء معرض باريس الشامل لتلك السنة .

يظن البعض ان اول[40] البطاقات عرض للبيع في مدينة بازل السويسرية سنة ١٨٥٥ وكان معمولا بطريقة الحفر على الخشب ، بينما يعتقد البعض الآخر ان الأول كان المانياً ويحمل منظراً لمدينة برلين وكان قد حفره الليتوغرافي ميسلير Miesler سنة ١٨٦٠[41].

لكن مبدأ البطاقة قد أقترح للمرة الأولى سنة ١٨٦٥ ، في المؤتمر البريدي الخامس في كارلسرويه Carlsruhe ، من قبل مستشار الإمبراطورية الألمانية لشؤون البريد هاينريخ فون ستيفان Heinrich von Stephan الداعي الى

---

39 Aline RIPERT & Claude FRERE: La carte postale (Son histoire, sa fonction sociale). Ed.Presses Universitaires de Lyon & CNRS Paris 1983 P.11-12 وهو مصدر رئيسي لنا في تواريخ دور النشر الفرنسية .

40 Ado Kyrou: L'âge d'or de la carte postale. Ed.Balland, Paris 1966.P.8

41 المصدر أعلاه ص٨

إستحداث (ورقة ـ بريد) تكون مقبولة من قبل السلطات الإدارية . سوى ان الإقتراح رُكن جانباً في حينها . وأؤخذ به في جارة المانيا النمسا بعد أربع سنوات من ذلك التاريخ عندما اعاد الدكتور هيرمان صياغة الفكرة وتبنتها إدارة البريد النمساوي دون تردد في الأول من أكتوبر سنة ١٨٦٩ لتلحقها المانيا في السنة اللاحقة مباشرة ١٨٧٠ حيث بيعت ٤٥ ألف بطاقة في اليوم نفسه . هكذا ستكر البلدان الأوربية بعد شهور معدودات كرة واحدة في تبني الفكرة، وستدخل البطاقة حيز الإستعمال سنة ١٨٧٠ في لكسمبورغ وبلجيكا وبريطانيا ، وفي سويسرا وهولندا والدانمارك وفلندا سنة ١٨٧١ ، وفي الأيام الأولى من سنة ١٨٧٢ في روسيا والسويد والنرويج ، وفي أسبانيا ورومانيا والولايات المتحدة سنة ١٨٧٣ ، وفي أيطاليا سنة ١٨٧٤ ، كما في تركيا سنة ١٨٧٧ .

وإذا ما كان العالم العربي يشكل ، بالعنف ، جزءاً من الإمبراطوريات المتقاتلة كالديكة فوق جسده فان التواريخ المثبتة أعلاه تشير ، من طرف خفي ، الى أن البطاقة البريدية قد دخلت اليه عبر الباب العالي التركي سنة ١٨٧٧ وعبر البوابة المتوسطية سنة ١٨٨٩ .

لمحة تاريخية عن ناشري البطاقات الفرنسيين

الصور المقدمة في هذا الكتاب قد طبعت في غالبيتها المطلقة على هيئة بطاقات بريدية ، تحمل مرات توقيع مصوريها ، أو تحمل مرات أخرى أسماء ناشريها فحسب . ليتبقى رغم ذلك سؤالان رئيسيان حاضرين عن المصور والناشر ، كما عن طبيعة شخوصها النسائية . كانا بالنسبة لنا ، أثناء تجميع للبطاقات وأعدادنا البحث نوعاً من لغز ممتع ، هاهنا محاولة للإجابة نظن أنها تستوجب النظر أولا الى تاريخ نشوء ونمو اول دور النشر المتخصصة بطباعة البطاقات ، بشكل عام ، والتي لم يغفل بعضها كما سنرى بطاقاتنا هذه . ان معرفة الكيفية التي نمت وازدهرت فيها مؤسسات طباعة البطاقات البريدية يمكن ان يضيء جوانب مطموسة في تاريخ تصوير العري العربي حيث لم يكن ، إجمالا ، ثمة من ميل للتصريح لا بأسماء مصوري العري ولا ناشريهم بسبب الحشمة او القانون .

ففي فرنسا ، تعتبر دار بيرجيريه Albert Bergeret التى تأسست سنة ١٨٩٨ من اول ناشري البطاقة البريدية ، ولا نتحدث بالطبع عن بطاقة ايروتيكية هنا ، وهي تحمل إسم مؤسسها الذي ترك مدينته نانسي الى باريس ليجرب حظه ويتعلم تقنيات الطباعة الفوتغرافية : الفوتوتيب الوليدة . أنشأ في نانسي سنة ١٨٨٥ مطبعة صغيرة . لم تتلق الدار رغم دأبها في طباعة بطاقات بريدية بطريقة يدوية محضة النجاح المنشود ، لكن بيريجيه قرر سنة ١٨٩٨ بعد رحلة قام بها الى ألمانيا ورؤيته مستوى التطور التقني الرفيع فيها ان يشرع بالطباعة على مستوى واسع هذه المرة ، منهمكاً بحملة دعائية لإستقطاب المصورين الفوتغرافيين والمكتبيين حيث حقق فيها نجاحاً حقيقياً . بعد سنتين فحسب من ذلك كان يشتغل لديه ١٥٠ عاملا على ٣٠ مطبعة كانت تنتج ٣٠٠ ألف بطاقة في اليوم أي حولى ٩٠ مليون سنوياً منها ٣ـ٤ من البطاقات الفوتغرافية ، وكان لديه مصورون منتدبون في فرنسا كلها .

ثمة الناشر روايبه Jules Royer مؤسس الدار التي تحمل إسمه منذ حوالى سنة ١٨٧٠ الذي يعتبر نفسه الرائد الأول لطباعة البطاقة دون برهان تاريخي أكيد على ذلك . ثمة كذلك دار (أومبلو وسيمونAdrien Humblot-Hemlinge

et Simon) التي أنشأت سنة ١٩٠٢ مشغلا للفوتوتيب كان فيما مضى مكرساً لأشغال الليتوغراف . في سنة ١٩٠٦ كان ثمة الناشرون ليدليه Ledeley و ليفي - نوردان Lévy-Neurdein[42] الذي نشر عاريات للينيرت والذي سيدمج عمله شراكةً كما سنرى مع ناشر آخر يعنينا مباشرة بسبب الكمية المعتبرة من البطاقات النسوية والعاريات العربيات التي قام بترويجها وتوزيعها ، والناشر فرناند كاهن Fernand Kahn في باريس .

أما دار لاپينا Lapina فكانت مشهورة بانتاج بطاقات الأعمال الفنية ، اللوحات والمنحوتات والتحف وغيرها ، جنباً الى جنب مع دار نوردان المذكورة أعلاه الشهيرة بصورها الفوتغرافية كما بصورها ثلاثية الألوان . كانت تستخدم المرسام Pochoir (وهي صفيحة من الورق المقوى او من المعدن تُمرر عليها فرشاة او ريشة لرسم صور) ودار كريننغار Gréningaire التي نشرت المجموعة الشهيرة بـ (المئة) [43].

أما دار براون Adolphe Braun المتخصصة بدورها بإعادة إنتاج الأعمال الفنية فكانت منذ ١٩٠٠ توزع على نطاق عالمي . هذه الدار التي مازالت فاعلة اليوم قد ولدت في مدينة بوزنسون الفرنسية في ١٨١٢ . إكتشف صاحبها ادولف براون ، وهو رسام على النسيج ، سنة ١٨٥٠ أن الفوتوغراف هو وسيلة دقيقة لتثبيت موتيفات الزهور التي كان يرسمها . أعماله الأولى التي تحمل رسوماً للزهور حازت على نجاح منقطع النظير في المعرض الشامل لسنة ١٨٥٥ حفزه على تحويل مشغله نهائياً الى مؤسسة فوتغرافية . قام بنشر كتاب مصور مكرس لـلألزاس . وفي سنة ١٨٦٢ كان لديه مجموعة تتضمن ١٥ ألف مشهد. حوَّل المؤسسة في ١٨٧٦ قبل سنة واحدة من موته الى شركة مساهمة . وفي سنة ١٨٩٩ فان (شركة ادولف براون وشركاؤه) raison sociale Adolphe Braun et Cie القديمة قد تحولت الى (براون - كليمون وشركاؤه) Braun, Clément et Cie . بدأت الدار اعمالها بنشر المجموعات الفنية الموجودة في المتاحف الأوربية.

أما إتيان نوردان Etienne Neurdein فقد قام بنشر ، من بين منشوراته الأخرى ، بطاقات تسجِّل جوانب الحياة في المغرب العربي بما في ذلك نسوة المناطق المختلفة بأزيائهن وتقاليدهن ، ونشر عاريات عربيات كثيرات ولكن بطريقة متحذلقة جداً وسياحية . كان قد حط رحاله في باريس سنة ١٨٨٥ . دخل معه أخوه أنطوان شريكاً سنة ١٨٨٧ . وكان الأخوان يمتهنان التصوير قبل أن يقررا أن يكونا ناشري صور وبطاقات بريدية ، قبل ذلك كانت العائلة قريبة للبيت الأمبراطوري زمن الأمبراطورية الثانية . لم تكف أعمال آل نوردان عن التوسع لاحقاً وتخصصت بكل مايمثل « مشهداً Vue » على حد تعبير مؤلفي كتاب « البطاقة البريدية - تاريخها ووظيفتها الإجتماعية »[44] ، كل ما هو منظر طبيعي أو موقع أو أثر تاريخي ، تراكمت رويداً رويداً ونشرت في بطاقات بريدية لاحقاً عند إختراع الفوتوتيب دون ان تتوقف العائلة عن ممارسة التصوير . أطلقوا سنة ١٩٠٨ على مؤسستهم إسم « الأخوان نوردان : مصورون وناشرون » Neurdein fréres, photographes-éditeurs[45]. وكانت الدار تمتلك مجموعة

---

42 أنظر القسم التالي مباشرة من هذا البحث : (مصورو وناشرو الجسد العربي المؤنث) الفقرة رقم ٧

43 ويقصد بها مجموعة من البطاقات النادرة التي طبعت بدءاً من سنة ١٩٠١ في حافظة صغيرة نشرها غريننغير Gréningaire. عنوان المجموعة يذكر بصالون المئة وهو معرض للرسم نظمته المجلة الإسبوعية ، الأدبية والفنية ، الرمزية (الريشة La Plume) في مقر هذه المجلة نُظم كذلك سنة ١٩٠٠ المعرض الأول للبطاقات البريدية في باريس .

44 Aline RIPERT & Claude FRERE: La carte postale (son Histoire, sa fonction sociale). Ed.Presses Universitaires de Lyon & CNRS Paris 1983 P.

محترمة من المصورين المراسلين منهم جورج ليدنفورست Georges Leidenforst الذي كان هاوياً للتصوير في بدايته ومن ثم، حوالى ١٩٠٢ ، مصوراً محلياً في فونتينبلو . سنة ١٩٠٤ أصبح مراسلا لنوردان . هكذا تتطور فاعلية الدار. منحتها الحكومة سنة ١٨٩٨ إمتيازاً خاصاً بإستخدام الكليشهات التابعة للدولة في إنتاج بطاقتها . سيندمج الاخوان نوردان والأخوان ليفي بشراكة في بداية القرن وستولد من مساهمتهما الثنائية (شركة الفنون الفوتوميكانيكية) ذات الأهمية في فترة مابين الحربين التي سنرى توقيعها على بعض بطاقاتنا .

كانت المقاطعات الفرنسية ، خاصة في كونياك Cognac و ليون Lyon ، تغطي سنة ١٩٠٤ ثلثي الإنتاج الوطني الفرنسي من البطاقات البريدية الفوتغرافية مثل كولاس Ch.Colas مؤسس دار التريفل Le Trèfle في كونياك والحائز على اعلى جائزة تقديرية للبطاقة المسماة فنية يومذاك سنة ١٩٠٤ و مينار Ménard في فونتينبلو Fontainebleau وكومبييه Combier في ماكون Mâcon الذي كان ناشراً للعري العربي[46] كما سنرى بعد قليل وفيلكس لويب Felix Luib في سترازبورغ[47] الذي لا ندري اذا ما كان هو نفسه ناشر الكثير من بطاقات مجموعتنا هذه التي تحمل بعضها اسم « الألزاسية للفنون الفوتوميكانيكية » ، وروسيل Roussel في السافوا ورينو Reynaud في شامبيري.

في مدينة (فونتين بلو) خاصة ثمة مكتبيون ، وحتى تجار للتجهيزات البصرية ممن اتجهوا نحو نشر البطاقات البريدية مثل مينار L.Ménard. كان مصوراً بدوره ولكنه لا يعد من الرواد «المحليين» لأن اول اعماله مؤرخة في ١٩٠٢ . كان ينافس ، بعد عشر سنوات من العمل ، كبار الناشرين . كان يوقع باديء الأمر « مجموعة ل. مينار الفنية » Collection artistique L.Ménard ومن ثم « ل. مينار مصور وناشر في فونتينبلو» L.Ménard photographe-éditeur à Fontainebleau كانت المدينة وضواحيها مواضيعه الأثيرة . دفعه نجاحه الأولي الى افتتاح مشغل للفوتوتيب سنة ١٩٠٤ لكي تحمل بطاقاته من حينها الإشارة « فوتوتيب ل. مينار» phototypie L.Ménard وسيوظف لديه مصوراً معروفاً: ميشيل ، ويشرع بتنويع موضوعاته . في سنة ١٩١١ كان يمتلك آلآف الكليشهات تشكل التحقيقات ربعها تقريباً .

وهناك أخرون أقل أهمية مثل الناشرين : مدام هاميلين Madame Hamelin والسوق الكبير Le Grand Bazar وتيبو Thibault المنجزين في السنوات ١٩٠٠ ـ ١٩٠٢ ما بين ٧٠ إلى ٣٥٠ موضوعاً مختلفاً[48] . كان صاحب المكتبة تيبو مثلا ينشر الصور التي يلتقطها بنفسه ، بينما المكتبي الآخر پوي Pouye فقد تخصص بطبع بطاقات مسحوبة بطريقة الحفر Eaux-fortes لكن بكميات محدودة جداً .

---

45 أنظر القسم التالي مباشرة من هذا البحث ، الفقرات ٧ و ٨ .

46 أنظر القسم التالي من البحث ، الفقرة ١٧ بأقسامها أ ، ب ، ج .

47 أنظر القسم التالي من البحث ، الفقرة ٥ : أ و ب .

48 انظر ، دائماً بهذا الصدد Aline RIPERT & Claude FRERE: La carte postale (Son histoire, sa fonction sociale). Ed.Presses Universitaires de Lyon & CNRS Paris 1983 وفيه معلومات وتحليلات موسعة عن الموضوع.

كانت طريقة الفوتوتيب من الطرق الرئيسية في صناعة البطاقة سوى انه ثمة بطاقات معمولة بطريقة الحفر تخصصت بعض الدور بإنتاجها بأعداد قليلة مثل پينه Pinet و شلومبيرجير Schlumberger . هناك أيضاً طريقة الأكواتانت (حفر أيضاً تستخدم فيها مادة الـ Aquatinte التي تمنح تأثيرات لونية ، سوداء خاصة ، متميزة) التي كان ينفذ بها الناشر جاكل Jackl الأعمال المكرسة لمدينة وهران الجزائرية المستعمرة يومذاك . لقد تطورت تقنيات طباعة البطاقة من الحجر الليتوغرفي الى صفيحة الزنك ، ومن ثم صار بالإمكان أعادة انتاج الصورة لاحقاً بوسائط أكثر حداثة .

مصورو وناشرو الجسد العربي المؤنث

ماذا إذن عن مجموعة هذا الكتاب ؟

أن صورها تحمل التوقيعات التالية :

١ ـ يقف لينيرت ولاندروك L & L على رأس القائمة . أنهما يوقعان :

أ ـ .Editeurs L.L

ب ـ Collection Idéale

ج ـ Eaiteurs Lehnert & Landrock phot. Tunis

د ـ .L.L

هـ ـ .Lehnert & Landrock phot. Tunis

و ـ .Photogr. Lehnert & Landrock

ز ـ L.L. Paris

بعض الصور تحمل فحسب (شعار) ما يبدو أنه دار لينيرت ولاندروك وفيه يمكن رؤية الحرفين الأولين من أسميهما .

٢ ـ صورة ملتقطة ومطبوعة في القاهرة بتوقيع :

Lichtenstern & Harari, Cairo No.25

٣ـ صورة تحمل إحدى جهاتها عنوان :

إتحاد البوسته العام

مصر

تذكرة بوسته

بالفرنسية والعربية

بينما يمكننا ان نقرأ على الجانب الأيمن من الصورة نفسها توقيع :

REISER S.I.P.

٤ ـ صورة توقيع اتحاد البوسته العام نفسه وتحتها أسم الناشر الذي يبدو يونانياً :

Ephtimios Frères, Port Said

٥ ـ صور عديدة تحمل التوقيع :

أ ـ Cie ALSACIENNE DES ARTS PHOTOMECANIQUES - STRASBOURG

ب ـ Cie ALSACIENNE, 28 Rue des Juifs, - STRASBOURG

٦ ـ صورة تحمل التوقيـع :

Coll. Louys

٧ ـ صور عديدة للينيرت ولاندروك لكنها تحمل توقيـع الناشر :

Lévy & Neurdein Réunis. 44. Rue Letellier. Paris

أو بإضافة IMP في نهاية الجملة اعلاه التي تعني مطبعة دون شك .

هـ ـ Anciens étab. Neurdein et CIE- E.Crété,Succ.,Corbeil-Paris 52,Av.De Breteuil-Paris

٨ ـ صور عديدة تحمل توقيـع ND لكنها ترد مرات على الأشكال:

أ ـ ND Phot.

ب ـ أو مجرد الحرفين الأولين ، منشورة لدى الناشر أعلاه في النقطة ٧.

ج ـ N4D Phot.

د ـ Collections ND Phot.

٩ ـ صورتان تحملان التوقيـع :

Photo Garrigues Tunis

١٠ ـ صورة تحمل التوقيـع :

Collection Générale Fortier, Dakar

١١ ـ صورة مطبوعة في الجزائر وتحمل التوقيـع :

Edition F.Taltavull - Alger

١٢ ـ صور عديدة للينيرت ولاندروك تحمل توقيـع الناشر:

Lévy fils & Cie Paris

١٣ ـ صورة تحمل التوقيـع :

E M T

١٤ـ صور عديدة تحمل التوقيـع :

J. Geiser. phot.- Alger

وفي الجهة الأخرى من إحدى البطاقات:

Modèle déposé

١٥ ـ صور عديدة أقرب عهداً تحمل التوقيـع :

Collection Idéale P. S. Alger

١٦ ـ صورة ملونة تلويناً جيداً على ورق كارتون تحمل التوقيعات :

Edition A. Sirecky.- Oran

Cliché A. D. I. A.

Photographie véritable

١٧ ـ صور عديدة ملونة من النمط ذاته الموصوف أعلاه تحمل التوقيـع :

أ ـ COMBIER IMP. MACON (S.-et-L.) "CIM"

Photographie véritable

الحروف "CIM" تعني يقيناً (مطبعة كومبييه ـ ماكون(مدينة) .أنظرْ أدناه مباشرة.

ب ـ صورتان أخريان لا تختلفان كثيراً عن ذلك بتوقيع

Cliché R. Prouho - COMBIER IMP. MACON (Médaille d'or) وتمتلك هذه الملاحظة أهمية إستثنائية لأنها تثبت لنا أسم المصور .

ج ـ علبة من التصاوير من القطع الصغير تتضمن ١٠ صور يبدو ان ناشرها هو كومبييه COMBIER أعلاه ، لأن الصور الموصوفة في النقطة (أ) و(ب) من ١٧ يُعاد أنتاجها بقطع صغير في هذه المجموعة . يبدو إذن أن مصور هذه الـ ١٧ برمتها هو ر. بروو R. Prouho إذا صح ذلك فإننا نستطيع الآن ، بجرأة ، إضافة اسم أكيد الى جانب لينيرت كمصور للجسد العربي المؤنث .

١٨ ـ صورة ليست عارية وانما تبدو أطراف الأثداء خلالها فحسب تحمل التوقيع :

Edition Aqua-Photo L.V.S. Paris

١٩ ـ صورة من أتحاد البريد المصري (مكتوبة بالفرنسية لوحدها) تحمل التوقيع الغامض التالي :

.Zakal أي ان هذا هو جزء مقتطع من أسم . يوناني أم عربي ؟

٢٠ ـ صورة تحمل التوقيع :

Photo FLANDRIN, 128, rue Gay Lussac. Casablanca.

يمكنناتسجيل الملاحظات التالية هنا :

اولا : فيما يتعلق بالمصورين الذين قاموا بإلتقاط صور هذه المجموعة فان الحصة الأساسية منها ستذهب الى لينيرت الذي من الواضح جداً أنه و لاندروك كانا هما ناشريها أيضاً ، غير أننا يمكن ان نضيف بعض الأسماء الجديدة ، الغامضة غموضاً لاشفاء من بعضه :

١ ـ مجموعة الجنرال فورتييه Fortier.

٢ ـ مجموعة لويس Louys.

٣ـ تصوير : .A. D. I. A.

٤ـ تصوير : ر.بروو R. Prouho.

بينما يبدو أن التوقيعات الأخرى تشير الى أسم الأستوديو أو الناشر الذي لا يمنع بحال من الأحوال أن يكون الأستوديو نفسه مصوراً وان يحمل أسم مصوره . •نقطة تظل دون يقين . في حين ان التوقيع ND المحير بعض الشيء فهو يمكن ، وهذا افتراض فحسب ، ان يشير الى اسم الناشر نوردان محتفظاً بالحرف الأول من أسمه وحرف آخر من وسطه . من هو بروو هذا ؟ لا ندري .

ثانياً : بالنسبة لـ (مجموعة الجنرال فورتييه) فإننا لا نعرف ، مرة أخرى ، شيئاً عن الرجل رغم المحاولات الجدية التي بذلناها وعودتنا الى القواميس الكثيرة المتوفرة في المكتبات العامة . ربما يكون جنرالا مغموراً عمل في أفريقيا وإستهواه تصوير سكان المستعمرات الفرنسية التي كانت ضمن مناطق عمله ، وأعيد لاحقاً إنتاج بعضها تجارياً ، وربما يكون التوقيع مجرد مناورة ماهرة من ناشر لا يريد إعلان لا إسمه ولا المصور الحقيقي للصورة. هذا الجنرال هو مناسبة لأن نقول أن الجنرالات ، وليس فقط المشتغلين بحقل المصريات ، قد قاموا بحملة (تمشيط) فوتغرافية للمنطقة العربية لأسباب كانوا يجدونها وجيهة دون أدنى شك ، ولم يغفلوا العروج الى المرأة العارية .

لم يكن هؤلاء الجنرالات يلتقطون المناظر للذكرى السعيدة وحدها كما نتخيل . فالجنرال الفرنسي تاهون Tahon (ولد سنة ١٨٦١ في ارمنتيير Armentière) كان في سنة ١٩٠١ في الجنوب الجزائري ، مكلفاً بنقل المؤونة للقطعات الفرنسية المرابطة هناك . في (مذكراته) ثمة الكثير من التفصيلات عن الحياة اليومية والتقاليد العربية الإسلامية والكثير من الإحكام المسبقة ، كان تحت أمرته ثلاثة ضباط ، آخرهم الملازم الأول الجزائري (الرزقي ! Areski[49]) : « الذي هو ، مثل الأهلين الآخرين ، زائف ومتكلف اللطف .....[50]» .

(٤) أحدى صور الجنرال تاهون في (عين صلاح) الجزائرية سنة ١٩٠١

توجد في كتاب تاهون بعض الصور الفوتغرافية عن المنطقة منها صورة إمرأة عارية الصدر من منطقة (عين صلاح) تبدو لي متكلفة العري ، وكأنها قد طُلب منها خلع ثوبها حتى المحزم من أجل اللقطة الفريدة .

ثالثاً : أن الغالبية المطلقة من التواريخ المثبتة على طوابع بطاقات هذه المجموعة أو التواريخ التي يضعها المرسلون ليست هي التواريخ الدقيقة لإنتاج الصورة ، فهذه الأخيرة جرى إنتاجها قبل إنتاج البطاقة البريدية ، ويُحتمل كثيراً أن لنفس الصورة أكثر من طبعة واحدة ، فإننا نحتفظ ببعض الصور التي أعيدت طباعتها بالأسود والأبيض مرة ،

---

49 ربما يجب قراءته هكذا فالأسم موجود في الجزائر حقاً .

50 GENERAL TAHON: Avec les bâtisseurs de l'Empire. Grasset,Paris 1947 p.134

وبالألوان مرة أخرى . تعود الصور الى تواريخ سابقة ، وأبعد كثيراً أحياناً من التواريخ المثبتة عليها . من دون شك فان تواريخ تصوير هذه البطاقات تبدأ قبل سنة ١٩٠٠ ، لكن مجموعتنا موقعة من قبل المرسلين او البريد ، بالضبط ، في السنوات ١٩١٢ ، ١٩١٣ ، ١٩١٤ ، ١٩١٥ ، ١٩١٧ ، ١٩١٨ ، ١٩١٩ ، ١٩٢٣ ، ١٩٢٤ ، ١٩٢٧ ، ١٩٢٩ ، ثمة بطاقة مصرية مؤرخة بـ ١٥ مارس ١٩٢٢ ، كما أن صورة البارون (أنظر أعلاه بشأنه) مؤرخة حسب عدد مجلة (تصوير) [51] الألمانية الخاص بتاريخ ١٩١٠ . ليس في مجموعتنا الا القليل جداً من البطاقات المعمولة لاحقاً أي بعد الحرب العالمية الثانية . وإذا كانت السنوات الواقعة بين ١٩٠٠ ـ ١٩٢٥ تشكل ، حسب الإختصاصيين جميعاً ، ما يسمونه العصر الذهبي للبطاقة البريدية فإن مجموعتنا تقع في القلب تماماً من ذلك وتعبر خير تعبير عن ذاك الإندفاع الجامح ، لدى المتلقي ، في المعرفة الفضولة ، للغريب ، وللغرائبي المشبع ، فيما يتعلق بالأنثى العربية بأسوأ ما في النزوع الإستشراقي ، في تلك اللحظة من التاريخ على الأقل ، من تصورات عن الشعوب الأخرى ، خاصة في مجموعة ND ، وليس ، أو قليلا ، في مجموعة صور لينيرت.



Jeune Mauresque et Femme Kabyle — *Collections ND Phot*

(٥) بطاقة تحمل توقيع ND

Photo Spezial; 150 Jahre Akt Photographie .ac 4/90 51

رابعاً : فيما يتعلق بمجموعة لويس Louys المشار اليها فإن تشابه كتابة هذا الأسم مع اسم الكاتب بيير لويس Louÿs يسمح بالتفكير ان المصور ليس الا هذا الأخير بدون النقطتين فوق إسمه ، غير ان الطبيعة المحتشمة نسبياً للصورة التي بحوزتنا لاتشجع على المضي بهذا الظن . لكن ثمة ما يقال عن صور لويس الأخرى .
لقد صور بيير لويس في الجزائر في نهايات القرن الماضي دون أدنى شك ، ونميل لمنح صوره العربية سنة ١٩٠٠ كتاريخ أكيد . كان لويس شغوفاً بموضوعة الشبق والكتابة عنه . روائياً تكرس تقريباً لذلك ، بل انه كتب دراسة جنسية تريد ان تكون (علمية) لكنها تستحضر وتعدد كل أنواع الممارسات التي يمكن ان يصفها البعض بالشاذة وتهتم بحميمية الجسد وأماكنه ورغائبه الأكثر جنوناً وجنوحاً وتنحو نحو خلط حضور الجسد الأنثوي بكل ما هو حلمي ، شبق ، او بما هو محض رغبة شخصية ساخنة ، شبه مريضة . عندما بدأ لويس يستخدم التصوير الفوتغرافي كوسيلة تعبير ، مقتنياً أفضل الالات الفوتغرافية المتوفرة انذاك ، فإنه قد صوَّر النساء بطريقة ليست خلاعية تقليدية فحسب إنما وقحة . هذه الوقاحة التي تريد ان تكون تمرداً مفرطاً على كل عرف . لقد صور حتى حبيبته وعشيقاته دون ان يرف له جفن كما صور صبيات بأوضاع فادحة . كان الشبق ، الجسد ، هاجساً أساسياً بالنسبة اليه ، وليس محض موضوع للفضول والتمتع العادي . من هنا فلم يكن ميله الى تصوير الجزائريات ينطلق من أي تصور إستشراقي رغم ظلاله التي يمكن تلمسها هنا وهناك والتي لابد منها. كان هاجسه من نوع آخر ، سوى اننا لم نقف له الا على صورة او أثنتين لعربيات تعلن هذه الوقاحة الصريحة . على العكس فانه قد صورهن بحضور أقل لهاجسه ذاك ، الذي لايمكن الا رؤيته خفياً في الصورة ، مستهدياً ، دوماً ، بالمثال الكلاسيكي للعارية .

خامساً : نظن ان هناك الكثير من الصور التي صورت في مصر على يد مصورين من مختلف البلدان الأوربية ومن قبل المصورين والناشرين اليونانيين الذين كانوا يشكلون جالية مهمة فيها ، كما من قبل المصريين هم أنفسهم لكنها لم تصلنا لحد الآن . توجد اشارات واضحة لذلك في مجموعتنا ، خصوصاً فيما يتعلق بالناشرين اليونانيين واليهود . لقد كانت مصر مركز جذب أساسي للسواح ، وكانت تعيش إنفتاحاً على القارة الأوربية على المستويات كلها ، حتى انها كانت تحسب نفسها ، واهمة ، جزءاً من الغرب . سنرى خمس بطاقات طريفة من الواضح للغاية ان مصورها لم يكن غربياً : العناية القليلة بالديكور والإحتشام الزائد ، الزائف والحركة المفتعلة تنم جميعاً عن جهل مطبق بالوضعيات الأكاديمية ، ولكنها تظل تحتفظ ، رغم ذلك بلقطة جد خاصة وقريبة الى القلب بسبب عفويتها ولا يمكن الا ان يكون ملتقطها ذا ثقافة شرقية حتى لو كان يونانياً . ان سنوات مطلع القرن العشرين المكنى لها باللغة الفرنسية بالفترة السعيدة Belle Epoque ، والمعتبرة وقت الأمل والتطلعات المتفائلة القادمة من دخول الإختراعات الجديدة والكهرباء.....الخ والتي غيرت المزاج الشعبي المنغمس كلياً بالفرح وبالملذات قد حدث ما يشابهها في مصر ، ليس في انتاج بطاقات من هذا النوع ، إنما في جميع ضروب الحياة اليومية للناس ، ملابسها ، متنزهاتها ، إنفتاحها على أخلاق جديدة ، ووجدت تجليها الأكثر تعبيراً في سينما الثلاثينات المصرية . من هنا فان صور المصريات هذه ينبغي ان توضع في هذا الإطار وليس في إطار البحث الإستشراقي المعبر عنه في الصور الأخرى.

سادساً : غالبية الصور لا تقدم عرياً كاملا ، بحيث يبدو ان الأمر يتعلق بالمخيلة قبل تعلقه بإمكانية تصوير سيدة

كاملة العري . ان هذه المرأة الماشية قدام الغربي محجبة تحجباً محكماً ، في المدن خاصة لأن الأمر يختلف في الأرياف ، لا يستقيم بالنسبة اليه تقديمها كاملة العري على مايبدو . من هنا هذا العري الجزئي الذي ينحو نحو إستفزاز الغامض المحاطة به حياة المرأة العربية دون وجه حق ، وإستحضار الأحكام الموروثة عن الحياة الجنسية العربية الموسومة ، دوماً ، بالأسرار والألغاز ، بالتلميحات قبل التصريحات ، العري الجزئي هو إستجلاب لهذا التلميح بأجلى صوره .

لكن لباس المرأة العربية في الريف ، ولدى بعض القبائل الصحراوية يمكن ان يكشف قليلا من الجسد ، قليلا أو كثيراً حسب النوايا وحسب السياق الثقافي السائد . كما حسب الزي المرتبط دوماً بالمناخ.

فلدى بعض القبائل العربية في الجزيرة العربية يمكننا ان نرى الجزء القريب من الذراع بما فيها الثدي دون حرج كبير . ثمة صورة في كتاب البريطاني ويلفريد تسيجير[52] عن صحراء الربع الخالي لفتاة من أحدى القبائل اليمنية بمعية أقران شبان لها . تقليد الزي هذا يضرب ، على ما يبدو ، في أزمنة عربية سحيقة وليس قاعدة أبداً .

يقول الكاتب البريطاني : « هنالك بنت جميلة جداً معهم . سجف يزين جبهتها وشعرها قد جُدل بدقة وسقط كستارة من ضفائر صغيرة خلف رقبتها . كانت تضع مجوهرات متنوعة من الفضة وقلائد عدة من العقيق الأحمر الكبير أو من اللؤلؤ الأبيض الصغير . نصف دزينة من السلاسل الفضية تحيط قامتها وثوبها الأزرق الخالي من الأكمام ، المفتوح من الجهتين والذي يُشاهد عبره ثدي صغير صلب . لقد كانت فاتنة حقاً . عندما لمحت بأنني كنت أحاول أن التقط لها صورة فإنها قد قطبت وأظهرت لي لسانها.....[53]»



(٦) فتاة عربية من منطقة قريبة من حضرموت

سابعاً : غالبية الصور تتركز على العري الأنثوي ، غير ان ثمة صوراً نادرة للعري الذكوري ، لم تلتقط لا بمناسبة غرائبية (كأن جسد المرأة لوحده فحسب قادر على نقل السحر والغرابة الشرقية المزعومة ويتضمنها) ولا بسبب هاجس جمالي ، دراسي ، لنقل ، أكاديمي . كانت هذه الصور مجرد طرفة لا غير ، وتدخل ، مرات ، في أطار التأمل الإنثروبولوجي . بعضها التقطها ، في مصر ، مشغل لينيرت ولاندروك نفسه للفلاحين المنهمكين بتدبير المياه لمزروعاتهم في الثلاثينات ، وواحدة منها ، أكثر صراحة ، في كتاب آخر لتيسيجير البريطاني سابق الذكر

52 Wilfred Thesiger: Le désert des déserts.Plon.Paris 1978 لكن الطبعة الإنكليزية من الكتاب صدرت سنة ١٩٥٩

53 نفسه ص ٢٥٦

عن أهوار العراق : (عرب المستنقعات ، دجلة والفرات) [54] لصياد منغمر بإعداد عدته . وفي الحقيقة فإن بعضاً من سكان أهوار العراق هؤلاء لا يتورع ، وحيداً في الطبيعة ، عن رمي ما يزعج أداءه من الملابس ، ولم يكن الأمر قاعدة على الإطلاق ، من هنا حيكت بعض الأساطير الشعبية حول حياة هؤلاء الصيادين لا أساس لها من الصحة .

ثامناً : غالبية الصور ، إذن ، ألتقطت بين سنة ١٨٩٩ و سنة ١٩٣٠ على أبعد تقدير ، وينبغي أعتبار هذا السنوات تاريخاً لإنجازها .

حول تاريخ الفوتغراف العاري

لم تتوقف الصورة الفوتغرافية إذن على إعادة انتاج المنظر الطبيعي أو المديني وانما إمتدت الى الموضوعات جميعاً . العـُري كذلك . كانت الصورة التي تـُظهر نسوة عاريات تجد لها ، وما زالت ، سوقاً رائجة تحت شتى الذرائع ، الجمالية من وجهة نظر المشتغلين بالفن البصري والإيروسية من وجهة نظر الكائن الشبق او الفضولي . كان يروج لها خفاء باديء ذي بدء .

ان الغرب الذي في خضم أنتشائه الراهن وسعادته القادمة من سكرة القوة ينسى ان ما يعتبره بداهة اليوم ، في الثقافة والأخلاق لم يكن كذلك قبل مئة سنة ، وان النقلة الأخلاقية الجوهرية التي تحضر في مجتمعاته لم تتوطن ، نهائياً ، الا بعد أحداث ١٩٦٨ دون ان يعني بانه لم يكن يرهص بها منذ حين ولكي يبقى يحتفظ بنظرة ذات جذور أخلاقية مختلفة ، خاصة فيما يتعلق بشأن المرأة والجنس . ولعلها طرفة كبيرة ان تكون فرنسا الفخورة بتحررها وصرخاتها من كل نوع قد شهدت اشد أنواع التضييق على بعض الممارسات الثقافية . لم يكن القانون الفرنسي يسمح ، نظرياً ، بتداول البطاقات العارية ، فمرسوم ١١ تموز (جوان) ١٨٨٧ يمنع ان تتعارض بطاقة البريد مع ما يخالف الآداب العامة ويعتبرها ضد الدستور . هكذا سيمرر السيناتور بيرنجيه Bérenger مرسوماً يحظر كل ظهور للشـَعَر على الصورة[55] لكنه ، في الغالب ، ظل حبراً على ورق رغم بعض الضحايا مثل الرسام بولبو Boulbot ، ورغم تقديم ١٤ ناشراً فرنسياً الى المحاكم سنة ١٩١٠ مجرمين بتهمة إنتهاك الآداب العامة .
لم تكن الدولة تتدخل طالما كانت الصور الفوتغرافية غالية ، ، وليست الا بمتناول الطبقات البرجوازية ، أي محدودة الإنتشار ، سوى ان توسع طباعة البطاقة البريدية قد دفع الدولة للتدخل ومطاردة المصورين والموديلات ، بحيث صار التصوير العاري في لحظة من اللحظات عملا محفوفاً بالمخاطر . كانت الصور تُعمل في باريس لكي تباع في أنكلترا بشكل خاص التي شهدت في نهاية القرن الماضي مبيعات تقدر بـ ٤٠٠ مليون نسخة منها سنوياً ، وفي العهد الفيكتوري كانت بعض ضروب الصور هي المناسبة الوحيدة لكي يشبع الإنكليزي نزوعه الإيروتيكي ،

---

54 Wilfred Thesiger: Les Arabes des marais.Tigre et Euphrate.Plon 1988!

55 Serge Zeyons: Les cartes postales. Ed. Hachette, Paris 1979 P.35 لأنه كان يريد ان يمحو السيماء الحقيقي للأشخاص المُصوَّرين ليظهروا وكأنهم تماثيل عاجية او مرمرية على الصورة، دون روح.

لقد كثر الطلب وهبطت النوعية [56].

لكن المسألة لم تكن أبداً ، جادة ومتجهمة الى هذا الحد ، وكان المجتمع الفرنسي ، يتقبل برحابة صدر كل تنوع، كل طرافة ويقبل المغامرة والشذوذ ، وهذا ما لاحظه حتى رجل مثل رفاعة الطهطاوي في رحلته الى باريس سنة منتصف القرن الماضي[57]. كانت المسألة ، على مايبدو ومازالت ، تتعلق بارث كاثوليكي جماعي يطلع في كل مرة يُظن فيها إندثاره النهائي وموته . ففي بداية القرن حسب (سيرج زيون) كان الناشرون رابليه Rabelais يقترحون لزبائنهم سلسلة من البطاقات الإيروتيكية بعناوين مثيرة : القبلة الملتهبة ، حمام شبه العاهرة ، حمام المحظية ، غرفة العرس ، العاهرة والفحام ، رقص الحريم ، المهتدي الى صالون النساء ، حقوق السيد ، أخيراً لوحدنا[58]. عناوين مبتذلة وتصاوير لا تستطيع الدخول الا بصعوبة متناهية الى الحقل الجمالي ، حقل العري بوصفه موضوعاً تاريخياً أثيراً للجمال ، للتحقق الفيزيقي ، أي المتناسب للكتل والأبعاد التي تجد في الجسد الآدمي تجلياتها الحية ، والحية بالمعنى الحرفي للكلمة .

هذا الحقل ، وبهذا الوصف ، شهد تقديراً كبيراً في أحلك الفترات الدينية التي عاشتها أوربا . اننا هنا وجهاً لوجه مع فقرة أساسية في (تاريخ الفن) . وان موضوعنا : الشرق المؤنث ، المنحني على العري العربي ينبغي النظر اليه بوصفه تحديقاً في هذا التاريخ رغم الإلتباسات والإشكالات ذات الطبيعة الخاصة بنا المتعلقة بعدم تحليلنا العميق للجسدي ، أو لعدم تصدينا حتى اللحظة لتلك المفهومة الأخلاقية الملتقية في الجسد الآدمي شراً بدئياً ، مطلقاً فحسب . من الزاوية الجمالية ثمة أشارات قليلة في التراث العربي تحاول التمتع ، لغوياً كل مرة ، بالتناسب والتناسق الجسدي :

فبالنسبة لإخوان الصفا ثمة النص المنسي التالي المتكون من فقرتين الذي يتحدث في احداهما عن التناسب (الهارموني) اللوني وفي الثانية عن التناسب الفيزيقي كما ثمة نص ثالث قصير لهم يُتَمِّمُ الفكرة :

١ ـ « ... ومن أمثال ذلك أيضاً أصباغ المصورين ، فإنها مختلفة الألوان ، متضادة الشعاع ، كالسواد والبياض والحمرة والخضرة والصفرة وما شاكلها من سائر الألوان ، فمتى وضعت هذه الأصباغ بعضها من بعض على النسبة ، كانت تلك التصاوير براقة حسنة تلمع ، ومتى كان وضعها على غير النسبة ، كانت مظلمة كدرة غير حسنة . وقد بينا في رسالة أخرى كيف ينبغي ان يكون وضع تلك الأصباغ على النسبة بعضها من بعض حتى تكون حسنة .

---

56 أنظر عدد المجلة الألمانية المشار اليها أعلاه.

57 ثمة فقرات طريفة يصف بها الطهطاوي حب الفرنسيين للموضة .انظر (تلخيص الإبريز الى تلخيص باريز) للطهطاوي

58 نفسه أعلاه ص٨٣ـ٨٤

٢ـ ومن أمثال ذلك أيضاً أعضاء الصور ومفاصلها ، فانها مختلفة الأشكال ، متباينة المقادير ، فمتى كانت مقادير بعضهامن بعض على النسبة ووُضع بعضها من بعض على النسبة كانت الصورة صحيحة محققة القبول ، ومتى كانت على غير ما وصفنا كانت سمجة مضطربة غير مقبولة في النفس ...[59]»

٣ ـ « ان القوة الباصرة لا تشتاق الا الى الألوان والأشكال ، ولا تستحسن منها الا ما كان على النسبة الأفضل..[60]»

أياً كانت مصادر أخوان الصفا ، لأنهم ليسوا إستثناء في تاريخ الفكر كما يحاول البعض الإيحاء منتزعاً عن مؤلفهم تلك اللمحات العميقة ، المضيئة التي كانت تتجاوز الكثير من الفكر العربي والإسلامي المعاصر لهم ، فأن النص يقدم درساً قيماً قلما نلتقيه في الفكر العربي بشأن : وضع المقادير على النسبة . درس جمالي أولي . كدت أقول أصلي ، خاصة لأنه يتعلق بالفن البصري ، رغم مرجعيته اليونانية الأكيدة.
يتضمن مُؤلفهم الكثير من الطروحات البصرية الجمالية الجديرة بالبحث . الا انه ينبغي أن يوضع درس إخوان الصفا هذا الى جوار نص آخر لكي يستكمل العري العربي ، تراثياً ، بعده الموصوف في النثر لأن التحقق الفعلي كان صعباً ، هو نص يطلع من الرازي (ت ٣١٣ هـ) ثم جمهرة ممن تلقفه منه من بعده وننقله نحن عن كتاب (حدائق النَـمَّام في الكلام على ما يتعلق بالحَـمَّام) . نص يذهب الى (الصورة) نفسها وقدرتها على بعث المتعة في نفوس المتطلعين اليها ، أي انه يتحدث أولا عن الجمال في بعده العياني ، المرسوم :

١ ـ « قال الحكيم بدر الدين بن مظفر قاضي بعلبك في (مفرح النفس) : قد أجمع الحكماء والأطباء والألباء الى ان النظر الى الصور الجميلة ، البديعة الجمال يفرح النفس وينشطها ويزيل عنها الأفكار السوداوية ويقوي القلب قوة لامزيد عليها بسبب إزالة الأفكار الردية عنه . قالوا فان تعذر حصول النظر الى الصور الجميلة فليكن الى صورة جميلة متقنة الصنع مصورة في الكتب او في الهياكل او في القصور او في الحمامات . وقد ذكر هذا جميعه الحكيم محمد بن زكريا الرازي وبالغ في ملازمة فعله لمن يجد في نفسه أفكاراً ردية ووساوس فاسدة غير موافقة للنظام الطبيعي . قال : فان الصور الجميلة إذا جمعتَ الى صورتها حسن الأصباغ الملونة من الأصفر والأحمر والأخضر والأبيض مع نسبة المقادير في أشكالها فانها تنفي الأخلاط السوداوية وتزيل الهموم الملازمة لنفس الإنسان وتزيل الكدورة عن الأرواح لأن النفس تلطف وتشرق بالنظر الى مثل هذه الصورة

---

59 رسائل إخوان الصفا : دار بيروت ـ دار صادر ١٩٥٧ ج١ ص٢٥٢ـ٢٥٣
60 نفسه ج٣ص٢٧٦

فيتحلل ما فيها من الكدورة .[61]»

ثمة نص اخر في الكتاب نفسه ، لكن يمكن اللقاء به في كتب أخرى ، يستثير العري نفسه كتعبير عن تثمين عال للجسدي :

٢ - يصف النص «... صوراً في غاية الحسن والجمال وهم على هيئات مختلفة وهم بين فاعل ومفعول به ، إذا نظر الإنسان الى اليهم تحركت شهوته وقال لي الخادم : هذا صنعوه هكذا لمخدومي حتى إذا نظر الى ما يفعله هؤلاء بعضهم مع بعض من المجامعة والتقبيل ووضع الأيدي بعضهم على أعجاز بعض تتحرك شهوته سريعاً فيبادر الى مجامعة من يحب . قال : وهذه الخلوة دون سائر الخلوات التي دخلت اليها مخصوصة بهذا الفعل إذا اراد الملك ان يجتمع بأحد من مماليكه أو خدمه الحسان أو جواريه أو نسائه في الحمام ما يجتمع به الا في هذه الخلوة فانه يرى كل محاسن الصور الجميلة مصورة في الحائط ومجسمة بين يديه ويرى كل واحد منها صاحبه على هذه الصفة. [62]»

يعود النص هذا الى رواية الحسن المتطبب المبتديء الحكاية أعلاه بالقول : ورأيت ببغداد في دار الملك شرف الدين هارون ابن الوزير الصاحب شمس الدين محمد بن محمد الجويني حماماً ....الخ التي نجدها في كتاب البهائي الغزولى (مطالع البدور في منازل السرور)[63]. النص يعود إذا الى القرن الثالث عشر ، وشرف الدين هذا كان شاعراً ومحباً للأدب ورجاله ، قتل هو واولاده . ويبدو ان قصره كان مزيناً بمختلف انواع الرسوم وكانت الشقة الداخلية في الحمام مغلقة دائماً حرصاً على إخفاء ما زينت به من صور تمثل مختلف انواع اللقاء الجنسي .

تعريف : سنعرف منذ الآن العري في الرسم أو التصوير الفوتغرافي ونترجم ما يصطلح عليه بالفرنسية Le Nu بوصفه ذلك الرسم الذي يصوِّر ، يمثِّل ، الجسد العاري والذي يقترح له (المنهل) الكلمة التالية : العُرية ، التي نجدها موفقة الى حد كبير والتي سنستخدمها في الصفحات اللاحقة . هذا التعريف يظل اولياً وناقصاً . انه مجرد مدخل عام يحيل الى التعريف الذي يقدمه الباحث (كينيث كلارك) في عمله الأساسي في هذا الموضوع المعنون بـ (العُرية) Le Nu الصادر بجزئين من القطع الصغير من الطبعة التي بحوزتنا ، والذي سنورده بعد قليل .

تحققت العُرية ، عربياً ، في قصور الخلافة ، وفي الحمامات رغم النصوص الفقهية المتشددة في هذا المجال .

---

61 الكوكباني ، أحمد بن محمد الحيمي (١٠٧٣ - ١١٥١ هـ) : حدائق النَّمَّام في الكلام على ما يتعلق بالحَمَّام - تحقيق عبد الله محمد الحبشي - الدار اليمنية للنشر والتوزيع ط٢ ١٩٨٦ بيروت ص٤٠-٤١

62 نفسه ص٢٠٥

63 ج٢ ص٨و٩ حسب د . ثروت عكاشة (التصوير الاسلامي) ط١ بيروت ١٩٧٧

واحدة من اهم الرسوم العارية ، في تقديرنا ، كانت شاخصة في قصر المتوكل في سامراء : الجوسق ، لم يتبق منها سوى صورة فوتغرافية إلتقطها باحث ألماني . إنها تبرهن ، خلافاً لما يُعتقد عن ضعف الرسم التشخيصي العربي ونزعته الإجمالية Schématisation[64] في رسم الكتلة والشيء ، على سيطرة واضحة على موضوعها ، وترسمه بخطوط واثقة لا تخطيء شيئاً ، ولا تتردد الا قدر ما كان الرسم في تلك اللحظة يتردد . ان الرسام هنا يكشف عن براعة من النادر لقاؤها في رسوم عربية وإسلامية أخرى ، وينبغي إعادة الإعتبار اليها من وجهة نظر أخرى مختلفة تمام الإختلاف . إننا نشخصها بوصفها واحدة من النماذج العربية ، حتى لو إفترض المفترضون ان رسامها لم يأت من المنطقة وهو يقين من الصعب البرهنة عليه ، ويقال دائماً في مقام سلب الإنجاز العربي ، وتبرهنه بالأحرى فرضية نذهب نحن اليها هنا ونراها أكثر منطقية وجدة تتعلق بالفن العربي القديم تقول ، من بين أشياء أخرى ، بأن لم يكن ثمة ، في أطار الحضارة العربية الإسلامية ، ما يمنع عملياً ، وليس من وجهة نظر فقهية ، ولا ما يعرقل عملا تشكيلياً بمواصفات عالية .

فالدروس النظرية المقدمة يومذاك فيما يتعلق بالبصري وتقنيات العين والبصر والإنعكاس والمنظور بحدودها التاريخية التي شكلت في لحظة ما تقدماً بارزاً على المستوى العلمي كانت تستطيع ، لو جرى غض الطرف عن التحريم الفقهي المزعوم (وهو الحال في قصور الخلفاء الخلعاء دون إستثناء تقريباً) ، إنجاز عمل على مستوى عمل قصر الجوسق . أن دروس ابن الهيثم في كتابه الكبير (كتاب المناظر)[65] هو دليل واحد قوي على القدرة العملية لتحقُّق فني لم يكن بالإمكان الذهاب به بعيداً وجرى ، بالأحرى ، وبذات المقدرة والمعرفة بقوانين البصري تفضيل نوع آخر من الفن يستبعد التشخيصي كله والإنحناء على ممارسة من نوع آخر تجد في الرسم النباتي بشكل واضح ، والحيواني بدرجات أقل ، وفي الخط المتحول الى لعب شكلي وبصري محض وصولا به وتحقيقه كالتجلي الوحيد لقدرة الخلق الفني لدي العرب المسلمين .



(٧) عارية قصر المتوكل (الجوسق)

---

64 مرة أخرى نقول ان ترجمة المصطلحات الفنية مازالت مشكلة حقيقية أمام الباحث والفنان العربي على السواء: الإجمالية تحاول ان تترجم ما معناه الرسم غير المهتم بالنقل الحرفي أو إيهام العين وإنما ذلك الذي ينحني على التفصيلات الأساسية للكتلة ، مشيراً اليها وموحياً بها بشكل إجمالي دون العناية بالتفصيلات الواقعية .

65 وهو كتاب مطبوع في الكويت بطبعة محققة وبجزء ضخم واحد .

اننا نزعم أن رسم الجوسق هذا ورؤيتنا له يمكن إدراجها ككشف ، وتنبيه الى الموهبة الممكنة المتضمنة في رسم لم يصلنا لسبب وآخر .
اننا نعيد أنتاج عُرية الجوسق من دون الخطوط والتفصيلات التي كانت تحيط بها من أجل رؤية أفضل لبراعتها التخطيطية التي لا شك فيها.

العُرية الأخرى أقدم عهداً من قصر المتوكل وتتصل بنسب أكيد لعهد الخلافة الأموية . ووجدت في قصر عمرة (في الأردن اليوم) وتنتهي الى الربع الثاني من القرن الثامن الميلادي. انها (المستحمة) المرسومة بنمط آخر تماماً . انها تنحدر بعيداً في التاريخ وتطلع من تأثيرات مباشرة بأساليب الحضارات المجاورة التي طالما أثرت وتأثرت ببعضها. نقطة أخرى تستحق التأمل العميق وستجري متابعتها في الفقرة اللاحقة . يقول ايتنهاوزن : «ان نساء قصر عمرة العاريات ، المنظور اليهن عن قرب ، يمنحن مميزات خاصة اخرى لتلك الرسوم .»
ويمضي الى القول : « ان حساسية الأشكال البلاستيكية ، لعبة الضوء والظل ، وطبيعية الحركات تستدعي كلها التقاليد الرومانية [في فن الرسم] لكن اشكال النساء الثقيلة تشهد على مثال جمال تشريحي من العصر الكلاسيكي . ان التشديد على الأثداء الثقال والخصور الضيقة تذكرنا بقوة ، الى حد او آخر ، بمقاييس الهند او على الأقل برؤية آسيا الوسطى لها .»[66] ثم يمضي بعد قليل الى القول : « ان هذه الصور تعكس المفهوم العربي للجمال الأنثوي مثلما يُستطاع تشكيله عبر الإفتتاحيات الغزلية في قصائد الجزيرة [العربية] الغنائية . [67]»



(٨) عارية (قصر عمرة)

لكن ما هي العُرية ؟ يطرح كينيث كلارك المشار اليها أعلاه هذا السؤال ويجيب عنه بالقول:
« هي شكل فني إخترع من قبل الإغريق في القرن الخامس قبل الميلاد مثلما الأوبرا هي الشكل الفني المخترع في

---

66 Richard ETTINGHAUSEN: La peinture Arabe.Ed.SKIRA & Flammarion Geneve 1977 P.32
67 نفسه ص٣٢

إيطاليا في القرن السابع عشر الميلادي ....»[68] إنها إذن « ليست موضوعاً ولكن شكلا فنياً .»[69]

تعريف صارم وعميق رغم بساطته الخارجية ويذهب ، قبل أي أمر ، الى تاريخ الأشكال الفنية ولكنه يستبعد من التاريخ ، ومن تاريخ الفن خاصة كل ما يمكن ان تقع العين عليه من عُريات أخرى غير يونانية ، التماثيل العاجية والحجرية الموجودة بكثرة في المتحف العراقي مثلا التي تنتهي الى السومريين والتي تمثل نساء عاريات يمسكن بأثدائهن في حركة طقسية تشير الى الخصوبة على ما يبدو ، من بين أمثلة أخرى . مشكلة غريبة عويصة تتعلق بقراءة تاريخ الفن البشري من جهة ، وبفصل اليونان ، البات ، عن الشرق الذي يتشاكل معه حضارياً وجغرافياً ويشكل جزءاً أساسياً منه ، من جهة أخرى .

لم يكن الجسد العاري كما يظهر ، في فنون حضارات طفولة البشرية ، يشكل عقدة . كان مندغماً بالعضوية الكونية التي هجسها الإنسان القديم ، بالضبط مثل فاعليته الجنسية التي وجدها جزءاً من فاعلية الطبيعة ولم يخف منها الا بحضور القمع المتخذ شكلا مقدساً فيما بعد .

لقد غدا بداهة اليوم ان الرسم التشخيصي ، إجمالا ، لايفتش فحسب عن نقل الشبه الواقعي أو إستنساخ الطبيعة اللتين هما ، مع ذلك ، من وظائفه الجوهرية ولكن ليس وظائفه كلها ، لأن ثمة شيئاً طقسياً فيه وسحرياً كما لُعبياً لم تتوقف كلها عن الحضور الطاغي حتى وهو يؤدي تلكم الوظائف . تقع بهجة تصوير الجسد العاري والتحدث عنه كذلك ، في هذه المنطقة العصية ، في طقوسية ترى في الجسد حقلا خصباً لممارسة شعائرها . كانت الربة اينانا السومرية تصف جسدها ومحاسن عشيقها دون ان تترك شيئاً بل انها كانت تذهب بعيداً ، وبعفوية متناهية ربما صدمت بعضنا اليوم وهي تخاطب الالة تموز في نشيد ، طقسي ، ديني بالقول : أما من اجلي ، من أجل فرجي / من أجليّ ، الرابية المكومة عالياً / لي انا العذراء ؛ فمن يحرثه لي ؟ / فرجي ، الأرض المروية - من أجلي ، / لي ، أنا الملكة ، من يضع الثور هناك »[70] معلنة علاقة ، طالما جرى الإلحاح عليها في الأدب الرافديني بين مبدأ الخصوبة وبين العضو الجنسي الأنثوي ، مقتنصة الشبه الداخلي العميق والأصلي لوحده : توليد الحياة ، دون اي نزوع آخر مبتذل . أما فيما يتعلق بالرسم فمثل هذه العلاقة أكثر خفاء وأبعد دهاء . يذهب كليرك الى الإعتقاد ان « الجسد ليس واحداً من هذه الموضوعات التي يمكن ان تتصل بالفن عبر إستنساخ دقيق لمشهد من المشاهد مثل مشهد نمر أو منظر جليد ، وان تأمل الطبيعة وعالم الحيوانات تثير غالباً تماهياً مبهجاً بين المشهد وبين من يراقبه ، فمن هذا التماهي يمكن أن يولد عمل فني . وان ما يسمى في علم الجمال بـ (التعرف على الآخر empathie) يقع في الطرف النقيض من الفاعلية الخلاقة ومن العقلية التي تبدع العُرية . ان [صور] العراة لن تأخذنا نحو (معرفة الآخر) هذه بل انها تخيب آمالنا وتذهلنا . إننا لا نريد التقليد وإنما التجويد[71]» .

القضية إذن ، العرية في الفن ، ليست قضية تقليد لنموذج ما من أجل هدف معرفي جدير بالتثمين ، ولا بمتعة جنسية خالصة كانت حاضرة بدورها في بعض الرسم اليوناني الى درجة رسم خلاعي (بورنوغرافيك) يمكن ان نراه

---

68 Kenneth Clark: Le nu. Ed.Hachette, Paris 1987 Tome 1 P.21

69 نفسه ص٢١

70 ص. كريمر : من طقوس الجنس المقدس عند السومريين (الطبعة العربية) مكتبة السائح - طرابلس - لبنان ١٩٨٧ ط٢ ص٩١

71 Kenneth Clark: Le nu. Ed.Hachette, Paris 1987 Tome 1 P.22

مثلا في صور دليل المعرض المعنون Ars erotica [72]إنما أبعد كثيراً من ذلك ، وتتعلق بالأحرى بمتعة من نوع آخر ، جمالية وايروسية ، كأنها خصوبة مكان يتلقح فيه البصر ويُستفز أعمق ما في البصر من نوازع للتوازن الوجودي ، كأن ثمة مثالا أولياً ، قديماً ، صُنع مرة بإحكام مطلق ، فوق بشري للعرية وعلى الكائن اللاحق ، الرسام والنحات والمصور والشاعر (هل ننسى الأوصاف الدقيقة المقدمة للجسد المثالي في الأدب العربي) ان يقتنصه . مثال لا يكف عن الحضور الى الذهن كلما اختار الرسام موديله العاري . كأن ثمة شروطاً مسبقة ، وهنا بعض التحفظ على الموازين اليونانية ، لجسد محكوم بأن يكون متوازناً . وفي وضع التصوير الفوتغرافي مقابل فن الرسم يعتقد كلارك ان « الفوتغرافيين ، بهذا الصدد ، أكثر حظاً بكثير [من اخرين]، فعندما صاروا يختارون الموديل حسب مزاجهم وصاروا أحراراً في تغيير وضعيته وفي إضاءته وفق فكرة معينة عن الجمال فقد إستطاعوا ، في نهاية المطاف ، عبر الرتوش تمويه أو إبراز مقصودهم . سوى انه مهما كانت اذواقهم او المهارات التي يمتلكونها فان النتائج الأخيرة نادراً ما تقنع العيون المدربة على ذاك التبسيط الهارموني لأعمال العصور القديمة Antiquité . يبلبلنا تجاهل الرسم dessin الكلاسيكي للتجاعيد ولإنتفاخات العيون وللعيوب الصغيرة . اننا متعودون على عدم إعتبار العرية منظومة حية ولكن إعتبارها رسماً . اننا نكتشف ان المسالك رخوة وان الخطوط الخارجية contours مترددة. كما اننا نضطرب ونحن نتحقق من ان الأجزاء المختلفة للجسد لا يمكن لمحها ككيانات بسيطة ولا تقدم ايما علاقة واضحة بينها [73].» لأننا ، حسب كلارك ، يمكن ان نتأمل بمتعة تصاوير فوتغرافية ملتقطة لأشجار وحيوانات غير دقيقة البناء . انه ، من جهة أخرى يسجل في مقاربة الرسم بالتصوير الفوتغرافي ملاحظة ذات أهمية كبيرة هي ان « المصورين الفوتغرافيين يعرفون ، عموماً ، بوعي او بدونه بانهم يصورون الجسد المُعرّى [بشكل اساسي] أقل من أستيهامهم رؤية العرية المطروحة عند الفنانين [الرسامين] الآخرين . وان الأقل ثقافة فنية من بين أوائل المصورين الفوتغرافيين : ريجلاندير Rejlander الذي كان على أية حال (وربما دون ان يدري) معاصراً لكوربيه Courbet قد حقق ، وعقله يحافظ على نموذج مثالي رائع ، واحدة من أوائل الصور الفوتغرافية الأكثر جمالا للعرية .»[74] ويذكر انه كلما كانت الموديلات أكثر مثالية Idéalisés كلما كان الفوتغراف الذي يقلدها اكثر سوءاً كما تبرهن على ذلك الصور الفوتغرافية المعمولة على نمط اعمال انغر Ingres او ويستلير Whistler[75].

لقد بلبلت التغيرات الصناعية الجديدة والكمية الهائلة من الإختراعات المتحققة في القرن الماضي الوعي الذي مازال بعضه متشبثاً ، من الوجهة الجمالية ، ببعض مفهومات عصر النهضة ، بصدد مسألة المكان مثلا البالغة الأهمية بالنسبة للعرية ، حيث أفقد التشبث « بمفهومات عصر النهضة عن المكان رسامين ومصورين فوتغرافيين الإتجاه الصحيح ، كان الفوتغرافيون يهجرون رويداً رويداً ضبط الصورة المُركّب والمنظور المتأسس على الأفقي.

---

72 العبارة لاتينية تعني (الفن الإيروتيكي) وقد أقيم المعرض في سنة ١٩٨٦ ! في مدينة فلورنسا الإيطالية . ليس من إشارة الى السنة في الدليل . السنة من تخميننا .

73 نفسه ص٢٢

74 نفسه ص٢٤

75 نفسه ص٢٤

بينما النحاتون ، وهم اكثر بطءاً عن غيرهم ، فقد انتهوا الى الإبتعاد عن الطبيعية أو عن النحت البارز Ronde-bosse . لقد دفع التصوير الفوتغرافي إحساسنا نحو تطور أكبر بالحجم عبر امتلاكه لتنوعات مضيئة يسمح بها. [76]»

يغدو الجسد ذريعة لممارسة النشاط الإبداعي المثقل بهموم من كل نوع وليس بالهموم الإيروسية وحدها . ان ثنايا الجسد وامتداداته وتكوراته ، هذا التكور الحاصل فوق كل مليمتر من الجسد الأنثوي خاصة ـ الجسد الدائري ، تصير مجالا لهوى ونظرات جد شخصية للفنان الذي سيجد فيه كل الإمكانيات المأمولة التي تمنحها الأشكال والخطوط، وحتى الألوان . ان لاوحدانية شكلية تكمن في وحدة الجسد ، وان برهان المهارة ، على الأقل ، أي تحقق الرسم المادي كان يجد في الجسد بعض ضالته . العري ذريعة يضعها كلارك في التوازي مع رسم الأكسية (نتردد في وضع هذا الكلمة أو كلمة الأردية للفرنسية ـ اللاتينية Draperie لكن الأردية تحيل الى اللباس الجسدي خاصة بينما الأخرى فهي تشير الى معظم الأقمشة) التي هي ضرب من الرسم المنحني والمبرهن مهارته في رسم ثنايا وتجعدات الملابس والشراشف وأغطية رجال الدين والأثواب الطويلة لسيدات البلاط الذي صار في برهة من الزمن واحداً من الإختبارات الجوهرية لقدرة الفنان البلاستيكية . يقول : « إذا كان الجسد العاري ليس سوى نقطة الإنطلاق فانه يشكل مع ذلك ذريعة معتبرة . ان المواضيع التي اختارها البشر كنواة رئيسية للتعبير عن مشاعرهم ازاء النسق ordre كانت جوهرياً ، في تاريخ الفن ، عديمة الأهمية . فطيلة مئات من السنين وعبر رقعة جغرافية تمتد من ايرلندا حتى الصين فان حيواناً يعض ذيله كانت هي التعبير الرئيسي عن هذا النسق . كانت الأكسية Darperie في العصور الوسطى تنتعش بحياة هي ذات الحياة التي كانت تظهر في تثنيات ذلك الحيوان . لقد غدت الأكسية موتيفاً أساسياً في الفن الروماني . وفي كلتا هاتين الحالتين فان الموضوع بحد ذاته لم يكن موجوداً . وبالمقابل فان الجسد الإنساني ، باعتبارة نواة رئيسية ، يكشف عن خصوبته ، عبر التداعيات التي عندما يستولى الفن عليها فانها لا تضيع نهائياً[...] انه يعيد إحياء تجربة اوسع بما لانهاية وأكثر تحضراً . إننا نحن هذا الجسد المـُمثَّل نفسه . انه يوقظ فينا ذكريات رغباتنا كلها ، لا سيما الرغبة في التأبد »[77].

سوى ان المهارة في انتاج العُرية لا تتوقف عند نزوع جمالي ، فالذات الفنية تندغم بالموضوع المعاد تصويره ، لأن الفنان الذي يرسم العارية لايمكن عزله عن الرجل ذي الرغائب ، كما ان المشاهد الذواقة المتنور لايمكن فصله عن ذواقة حسي ينظر الى المفاتن السرية للأنثى وتقع رغباته قاب قوسين أو أدني من رأسه فالعرية « حتى لو كانت رسماً تجريدياً ، توقظ لدى المشاهد ظلالا من البلبلة الإيروسية....»[78].

هذه التيقظات الجنسية لم تغفلها الأديان جميعاً . لاحاجة بعد للعودة الى الأدب الجنسي عند فقيه مثل ابن قيم الجوزيه ، أوالشيخ النفزاوي قاضي أنكحة تونس ومؤلف كتاب (الروض العاطر في نزهة الخاطر) الجنسي والشيخ التيفاشي (ت ٦٥١ هـ) المتولى القضاء أكثر من مرة مؤلف (نزهة الألباب فيما لايوجد في كتاب) الجنسي أيضاً ، ولننظر الى بلد مثل الهند المعتبر على الدوام موطن الروحانيات الصافية لنجد أن « منحوتات معابد الهند

---

76 انظر كتاب Braive المشار اليه آنفاً ص٤٤

77 كتاب كلارك نفسه ص٢٦

78 نفسه ص٢٧

في القرن العاشر تعبر عن تحمس غير خفي للرغبة الجسدية ، وهي تشكل رغم ذلك أعمالا فنية كبيرة لأن إيروسيتها تطلع من فلسفتها كلياً .»[79] أعمال فنية كبيرة لانرى تحليلاً معمقاً لها في كتاب كلارك. هانحن هنا ، مرة أخرى ، ازاء تاريخ ظهور العرية . ثمة سهو نقدي غربي يسقط كل عُرية غير أوربية ويبدأ ، كما كنا نقول ، من اليونان وحدها التي هي ليست بجزيرة في طرف العالم . صحيح ان اليونانيين قد شيدوا حدوداً نظرية صارمة للعرية ، كانت أشبه بالتعاليم سوى ان ، حسب كلارك ثانية ، هناك « أجساداً عارية تظهر في رسم الشرق الأدنى ولكن لايمكن تقييمها كعرية الا بالحدود العريضة لهذه المفردة . وتطلع في رسم الأوكيو Ukioye [80] الياباني الذي يصور من دون تعليقات بعض مشاهد الحياة الحميمية »[81] ثم يمضي الى القول : « ان يستطيع الجسد العاري بحد ذاته ان يقدم موضوعاً جدياً للتأمل هي فكرة لم تخطر ، ببساطة ، في الذهن الصيني والياباني الأمر الذي يقيم بيننا حاجزاً من سوء تفاهم خفيف . كان الوضع ، من حيث الجوهر ، في الشمال القوطي نفسه . صحيح ان رسامي عصر النهضة الألمان قد إكتشفوا ان العُرية كانت موضوعاً محترماً في ايطاليا لكنهم تبنوه آخذين بنظر الإعتبار حاجاتهم ومقيمين نظاماً خصوصياً معتبراً . تبرهن مشكلة دورر Dürer بهذا الصدد على حدود الإفتعال التي كانت تحيط بذاك الخلق . فقد كان يتصرف غريزياً وبرعب وكان عليه ان يرسم كمية من الدوائر والبيانيات قبل إمتلاك الشجاعة الضرورية لتحويل هذا الجسد الإنساني التعيس الى جسد عار . لم تظهر العرية ، عفوياً ، الا في البلاد المتوسطية [...] ان الأترويين (من أترويا التي كانت تقع قديماً غربي أيطاليا) Etrusques الذين يدينون لليونانيين بثلاثة ارباع فنهم لم يتخلوا أبداً عن نمط صورة - شاهدة قبر figure tombale يعرض المتوفى فيها بطنه بكياسة كانت تصدم ، بعمق ، رجلا يونانياً . ان الفن الهيلنستي Hellénistique كالفن اليوناني قد أنتجا تماثيل وفسيفساءات لرياضيين محترفين يبدون منتشين بتناسقاتهم المرعبة.[82]»

اننا نصل الى بدايات الظهور المقننة نظرياً ، المنظور اليها كشكل خاص بذاته للعرية ، وهي بدايات استوجبت نضوجاً عقلياً لدى البشرية وتراكمات معرفية لعب اليونان فيها دوراً كبيراً . لقد منح الفن والثقافة اليونانيان الكثير من المعطيات للغرب في لحظة ما من نموه ، ولقد ، بعبارة أخرى ، تبنى الغرب الثقافة اليونانية ذات الأصول والإمتدادات الشرقية ، الفارسية والسامية من بين أمور أخرى ، واعتبرها ، حبياً ، ماضيه ونقطة انطلاق فلسفته ، متناسياً كلياً ، او مُخلِّطاً بشأنها . كان ينظر اليه بنوع من التباس : ثقافياً أعتبره أصلا ، أعتبره غرباً ، بينما أُعتبر ، عملياً ، في الذاكرة الجماعية الغربية شرقاً بدليل ان رحلات الأوربيين الى الشرق طيلة القرنين الثامن عشر والتاسع عشر لم تكف عن العروج عليه ووصفه باعتباره مرحلة جوهرية في معرفة الآخر - الشرق .

---

79 نفسه ص٢٧

80 الأوكيو : تعني حرفياً صور العالم العابر (المؤقت) ، كلمة أطلقت في اليابان بدءاً من القرن السابع عشر على الدمغات estampes المحفورة على الخشب ، المطبوعة بألوان عدة حسب أذواق طبقة تجار المدن التجارية في زمن ايدو Edo في اوساكا. المواضيع الأكثر انتشاراً كانت النساء الجميلات ، صور الممثلين ، والحياة اليومية .ص١٨١٨من روبير الصغير- بالفرنسية

81 كتاب كلارك نفسه ص٢٨

82 نفسه ص٢٨و٢٩

تشكيلياً مد اليونان ، رغم هذا الإلتباس ، الغرب بمثيولوجيا فنية هائلة واثر على اسلوب الفن البيزنطي اللاحق الذي، خلاف الفن اليوناني ، لم يكن فناً طبيعياً Naturaliste ، لأنه لم يكن يُخضع نتاجه التشكيلي الى أنساق محددة Canons وكان في خدمة اللاهوت . لقد اعاد الفن البيزنطي خلق شخصية المسيح كما كانت تقدمها له التعاليم المسيحية في تلك اللحظة دون الإنتباه الا قليلا جداً لأن يكون مخلصاً للتاريخ الفعلي أو للشبه الفعلي . كان المهم بالنسبة اليه هو ان يظهر السمو [83]. كانت أشياؤه واشخاصه تعاني من جمود وسكونية الحركة . كان فناً رسالياً بعبارة أخرى . تقول كلارك : « لقد جرت العادة على اعتبار الفن البيزنطي كامتداد للفن الإغريقي . وهو حكم يصدر عن اجحاف بارع من قبل الإختصاصيين . والعرية هي شاهدة على ذلك . فما بين دود المصوغات البحرية الرومانية المتأخرة وابواب غيبرتي[84] الذهبية فان عريات الفن المتوسطي قليلة العدد وغير ذات دلالة : ثمة أعمال حرفية من العاج من مدينة رافين (مدينة رومانية قديمة ، أيطاليا) ، تمثال لـ (ابولو) و (دافنه)، بضعة حاجيات مترفة مثل علبة حلي فيرولي Véroli وشرائط مرسومة للأولمب ثم بضع رسوم لآدم وحواء[85] لا يذكِّر عريها بعري العصور القديمة (اليونانية) . طيلة فترة طويلة من تلك القرون العشرة لم تكن الأعمال الفنية اليونانية الكبرى قد حُطِّمت وكان الناس يعيشون محاطين بتصويرات العري الوفيرة التي كانت ويا للأسف أكثر جمالا من تلك الواصلة الينا . في القرن العاشر كان يمكن للإمبراطور قسطنطين بورفيروجينيت ان يتذوق [منحوتة] فينوس الكنيدوسية (منطقة) التي عملها النحات براكستيل المنقولة الى القسطنطينية على مايقال من قبل ثيودوس. [86]»

العُرية بوصفها تجسدا للمثال

دخل العري إذن كشكل فني الى تاريخ الفن ، كذريعة في المقام الأول لقياس الجمال ، وكمقياس مثالي للرغبة المكتملة فيزيقياً . ستجري لاحقاً دراسته ، وتأمله نظرياً ، ووضع الشروط لإنجازه ، والمعايير للموديل المثالي المعاد إنتاجه ، خاصة من زاوية الوضعيات التي شهدت تغيرات جوهرية تذهب من الإفراط والمبالغة الى شاعرية الوضعية ، الموحية بفكرة جمالية والدالة على نسق تفكير بصري . إن تقاليد العُرية في مدارس الفنون الجميلة التقليدية تجد مرجعها النهائي والأساسي في جمالية المثال اليوناني إذن. وان ما نسميه بالأكاديمية ظل معيار الفنون الغرافيكية لوقت طويل ، الوحيد ، المستوجب خضوعاً كاملا لذاك «الجمال» اليوناني الثابت ، المقنون والمحدد بشكل نهائي.

---

83 Joseph Pichard: La peinture romane. Ed.Rencontre Lausanne 1965 P.17

84 غيبرتي . لورينسو : صائغ ومهندس معماري ونحات ايطالي (فلورنسا ١٣٧٨ أو ١٣٨١- ١٤٥٥) ص٧٢٧ من روبير الصغير بالفرنسية

85 تحتوي الأسطر الثلاثة أعلاه تلخيصاً مكثفاً لمرحلة كاملة من تاريخ الفن ، أين نحن من ذلك ؟ علينا التذكير والتذكر ، من جديد ، بأن هوة واسعة تفصلنا عن معرفة هذا التاريخ ونحن مسؤلون عنها مباشرة . لن تفيد هنا الهوامش والشروحات المبسطة ، السريعة ، التي لسنا نحن هنا بمنأى عنها محكومين بالضرورة ، لأن الأمر يتداخل مع وعي عربي لم ينتبه بشكل كاف الى الجانب البصري ، التشكيلي ، لا في ثقافته الوطنية ولا في الثقافات الآخرى.

86 كتاب كلارك نفسه ص٣٠

يزعم أنصار الكلاسيكية أن القوانين الجمالية يتضمنها كلها إنجاز الماضي ، ويتشبثون ، في أعمال العرية خاصة ، بنوع من غرائبية exotisme كانت تعني الندرة والنادر في اللغة اللاتينية ثم ذهبت ، منذ منتصف القرن التاسع عشر ، أي مع الإنتشار الإستعماري الى منحى آخر يود تعريف كل ما لا ينتمي الى الحضارة الغربية وكل ما هو مجلوب من البلاد البعيدة وكانت تغطي ، كمفهومة ، العالم النباتي والحيواني او الذوق الجمالي للعالم اللاأوربي وقد ظهرت للتشديد على الطابع الخاص لحاجيات وأذواق (آخر) تتفارق عن حاجيات وأذواق الرجل الغربي . لقد إمتدت لتشمل الحقل البصري أيضاً ، ففي تقديم العرية هناك ما يُحسب شرطاً أولياً عاماً لكي تكون مقبولة في الأوساط الفنية : أن تكون قد وُضعت في جو غرائبي ، أي شرقي في الأعم الأغلب . كما هناك شرطان تفصيليان أخران ، أساسيان : حركة الموديل وإشاراته الجسدية من جهة والديكور من جهة ثانية . تعبر الحركة عن نفسها عبر وضعيات معينة (سميت فنية) تذهب الى تفكيك متصنع للجسد وتتكلف الحركة . حركة لا تريد ان تكون حقيقية وانما شيئاً آخر . انها تتوقف في كيفية من المستحيل أن تتوقف فيها حركة الجسد الواقعية ، وهي تبحث عن الإكتمال الصعب ، المزعوم ، المبحوث عنه للجسد البشري . ان الواقعي يختفي هنا ليحل محله تصور ما عنه . ليس ثمة واقعية في العرية لأن ثمة نفي أولي لشروطها، الا اذا إعتبرنا حضور الجسد نفسه تلخيصاً للواقعية . من هنا لا تكون العرية نقلا حرفياً إنما إخراجاً ، بالمعنى السينمائي للكلمة ، للجسد . لا يغدو الجسد الممجد بهذه الطريقة ذا مصداقية الا عبر السكون المطلق ، عبر تحنيط يمنحه إياه العمل الغرافيكي . انه جمود بصري ، من طبيعة تلصصية بشكل خاص لا تهتم بالشبه ولكن بالإشارة ، بالرمزية . ولكي يكتمل هذا البعد السينمائي فانه يجب تسوية مناخ ملائم، ووضعه في صلب الخطة ، أي أمام العدسة : الديكور الذي عليه ان يؤكد السيناريو ويقذف العرية من واقعيتها الحية الى زمان ومكان متخيليين . حيلة في حقيقة الأمر لتمرير المتعة الشبقة ، المشروعة ، عبر تمويه زمانها والزعم ان المصور او الرسام ينهمك ، فحسب ، بدراسة محايدة وباردة للنسب المتناسقة ، إسمها الآخر أكاديمية . في فرنسا كانت صور الموديلات العارية تُمرَّر الى القراء في بداية القرن عبر مجلة متخصصة ، تزعم انها تتوجه الى المتخصصين أسمها (الدراسة الأكاديمية L'étude académique) . هذه الحركة المعيارية محكومة بالتأبد، مسجونة وسط العنصر الثاني : الديكور الذي عليه إضفاء طابع ماضوي على المشهد . يجب تكريس الإشارات المنتمية الى الماضي لكي يكتمل مشهد العرية في هذا التصور ، كأن الماضي هو ما يُراد إستجلابه في حين انه لم يكن سوى ذريعة لتمثيل الحاضر . كان ينبغي التشديد على علائم الماضي ، وإحضارها بإصرار مريب . ماض مجيد وعريق لا علاقة له البتة بحالة نساء اليوم ، الأوربيات وغيرهن ، ولا حتى بحياتهن الجنسية ، الحميمة ، الراهنة . ليست الأسرة بأسرتهن الحالية ولا الشراشف . ان الديكور يريد الأيحاء بالرخاء لوحده الذي يمجد جسداً لم يكن سوى قناع للرغبة ، نسيج وسجاد وأكسية شرقية . جميع الصور العارية لا تخلو من ذلك وهي تعبر عن الترف الكامل ، عن الرهافة المصفاة . يجب تشييد خلفية من معمار عربي أو يوناني لكي يصل التكوين Composition الى ذروته الإخراجية المطلوبة المدعاة ، وسيُصوَّر بأعمدة و فسقيات ومدرجات ومصابيح واسرة وكراس عتيقة ، ثمة ولع كبير بمشهد جليل يقود الحالم الى حلمه ، ويرفعه من ذل لحظته المكبوتة الى مصاف (الذوق الرفيع) المعبر عنه باثاث متقن الصنع ، مزخرف ومعشق . في أعمال كثيرة لماتيس نلتقي ، حرفياً ، بهذا الإكسسوار العربي وبتلك الوضعية المدرسية للموديل خاصة وهي تكشف عرياً جزئياً فحسب يتكرر بإلحاح في التصوير الفوتغرافي ، فلوحته (الجارية ذات السروال الأحمر ١٩٢٢) مثلا تحتوى الشروط المثالية كلها للمشهد العاري ، لتتبق حرية المعالجة اللونية ، البهيجة والبهية هي الميزة الكبرى للفنان . غير ان هذا ليس كل شيء

فالمصور لا ينسى أبداً (المرآة) . ثمة حضور طاغ لها في هذا التصوير ، وقبله في الرسم ، الموضوعة قدام العارية لتتبرج بها في خلوتها الموسوسة . إننا نتذكر ، من بين لوحات أخرى تلعب اللعبة ذاتها ، لوحة الإسباني فيلاسكس ١٥٩٩ ـ ١٦٦٠(تبرج فينيريه Toeletta di Venere) الشهيرة (موجودة اليوم في المتحف الوطني في لندن) حيث نرى المرأة العارية من الخلف وأمامها مرآتها التي ترى فيها وجهها ، ترى ذاتها . (المرآة) تعادل رمزاً قديماً ، قوياً يحيل الى الأساطير القديمة خاصة الى (النرسيس) حيث الجمال يرى نفسه بنفسه سعيداً .

لكن الوضعيات كانت ، عملياً ، مضنية ، وطويلة إستخدمها رسامو القرن التاسع عشر وسيستخدمها هي نفسها المصورون الفوتغرافيون . أوائل الموديلات العارية كانت من زوجات المصورين الداغروتيبيين أو عشيقاتهم ، ثم شرُع بإستدعاء فتيات من الطبقات الفقيرة ، خاصة من الخياطات وبائعات المخازن والعاهرات ، بينما كان المصورون الأُكثر شهرة وموهبة يصورون ممثلات مشهورات ومغنيات وراقصات أوبرا ، واستفاد أخرون من الأجواء الإستعمارية ليذهبوا الى نساء المستعمرات ، كما هو الحال في مثالنا العربي الجلي ، اللواتي لم يُمنح عري أجسادهن المعنى نفسه الممنوح لعري الأوربيات . كان من اللازم تقنيع العري بأقنعة تحيل الى التاريخ وتمنح الجسد معنى فوق تاريخي ، قادم من منطقة مثيرة من الماضي ، حيث كان يجرى وضع الجسد بإطار المثيولوجيات بشكل بارز يستعيد مثلا ربة ايطاليا القديمة فستا Vesta الرومانية حارسة النار المقدسة والبيوتات والعفاف ، ويعيد صورة الشرق عبر نسوته المغربيات : رمز شرق رخي ، متبطر ، ويصور ، فوتغرافياً ، الالهة الميثيولوجية الإغريقية وقد تأبدت في ديكور ماضيها التليد . كانت العرية المصورة حتى سنوات الثلاثينات من هذا القرن ، العرية الفنية ، مشبعة بأكاديمية ذات حجج تذهب مرات ، من دون ان تدري ، الى مايشبه كاريكتور فن الرسم . لقد لعب الفوتغراف دوراً معتبراً بالنسبة لفنانين مهمين مثل ديلاكروا ، ولآخرين أدانوا ، على عجلة ، الفوتغراف مثل أنغر المُصرِّح : «الصناعة ، لانريدها . لتبق حيثما هي ولا تحاول المغامرة بطلوع ممرات مدرستنا، معبد ابولو الحقيقي الذي ، وحيداً فريداً ، يتكرس لفنون اليونان وروما !». غير انه بعد ذلك ، « هو وكوربيه وديلاكروا قد ثمنوا بسرعة قيمة التصوير الفوتغرافي »[87].

إن إختلاف التجارب ، وتنوع الأساليب وفق سياقات القرون المتعاقبة ومتطلباتها الجمالية ، لم تلغي البعد الرئيسي الكامن في العرية : الجسد بوصفه شكلا يلخص الأشكال ، وحقلا لإنجاز الرؤية الفنية الشخصية ، الى نوع من تخصص في حالات كثيرة مثلما يُتخصص في المنظر الطبيعي او البورتريه . صحيح ان العرية كانت طيلة فترة طويلة تندغم في اللوحة كجزء من مشهد شامل ، ملحمي أو إستعاري ، تاريخي أو كنسي الا انها ظلت تحافظ دوماً ، وينظر اليها ، دوماً ، بوصفها موضوعة مستقلة لوحدها .

يبدو ان المصورين الفوتغرافيين ، من غير ان يقلدوا بالضرورة الرسامين والنحاتين ، قد طلعوا من فكرة ثابتة كأنها قد صارت بداهة بشأن العرية ومعاييرها ووضعياتها المثالية ، حتى انه يمكن إقامة مقاربة دقيقة بين العمل المرسوم وذاك المطبوع على الورقة : الصورة . فالوضعيات في ألبوم عاريات دوريو الفوتغرافي الموجود اليوم في نيويورك

---

87 Peter Lacey: The history of the nude in photograhpy.Bantam Galery edition,New York 1964 P.14

« كانت مدروسة لكي تقلد الرسم في ذلك الزمن [...] وكان هو يعتبر ذلك الطريقة الفضلى للوصول الى العرية . ان العرية الفوتغرافية وهي تقترب من الفنون الجميلة الأكاديمية كانت تود ان تكون مقبولة إجتماعياً وفنياً ، فالمجتمع كان يقبل العرية طالما كانت موضوعة بإطار رومانتيكي ، شعوري وغرائبي . كان العري الواقعي مسألة أخرى كما سيكتشف مانيه لاحقاً »[88].

ان العودة الى اوائل المصورين الفوتغرافية للعرية تؤكد ملاحظة ذات قيمة بلاستيكية : ان بعضهم كانوا رسامين وملونين قبل الإهتداء الى الكاميرا ، ومنهم فالو دو فيلنف Vallou de villeneuv الذي كان رساماً وحفاراً ليتوغرافياً قبل التكرس للتصوير . لقد فجَّر اختراع التصوير الفوتغرافي إشكالية حقيقية طيلة النصف الثاني من القرن التاسع عشر وضعت الرسم الواقعي كله على المحك ، وكانت تهز مصداقيته في النقل الحرفي للواقع ، وتقلقل الوظيفة ، المقبولة على الأقل ، المعطاة له . لقد انشطر العالم اثنين : مؤيد قائل ، مثل رسام المناظر التاريخية الفرنسي بول دولاروش Paul Delaroche سنة ١٨٣٩ ، ان الداغروتيب (التصوير الفوتغرافي إذن) : « قد توصل غاية التوصل في إحكام بعض الشروط الجوهرية لكي تغدو بالنسبة للفنانين ، حتى للأكثر مهارة منهم ، موضوعاً للفحص وللدراسة [89]». ومعارض شديد مثل الشاعر بودلير القائل ان : « صناعة الفوتغراف قد أصبحت ملجأ لكل الرسامين الفاشلين ، الكسالى للغاية ، او قليلي الموهبة [غير القادرين] على إنهاء دراستهم [90]». ثمة فصل ممتع ومفيد معنون (حركات ومواقف فناني ذاك العصر ازاء التصوير الفوتغرافي ص٧١ وحتى ص٨٣) عن الحوار الساخن بهذا الصدد القائم في فرنسا يومذاك في كتاب جيزيل فرويند « تصوير ومجتمع » المشار اليه في بداية هذا البحث .

بالنسبة الى فيليب جوليان في كتابه (العُرية ١٩٠٠ Le nu 1900) فإن « اول الوثائق الفوتغرافية للعرية كانت من نمط الداغروتيب وتحمل اسم الرسام والمصور لويس ـ جاك داغير ١٧٨٧ ـ ١٨٥١ [91]». وبالنسبة لبيتر لاسي في كتابه (تاريخ العري في التصوير الفوتغرافي) ـ بالإنكليزية فيعترف بان الفنانين الفرنسيين كانوا من اوائل من استخدم التصوير العاري في رسومهم معتبراً ان « ليربور قد صور بعض العاريات في بداية سنة ١٨٤٠ اي بعد سنة واحدة من اختراع الداغروتيب [92]» الى جانب فالو دو فيلنف ودوريو Durieu وبراكيه Braquehais وأوليفييه Olivier [93]. اما داريو فهو اسم ارتبط باسم أوجين دولاكروا وحقق له صوراً عارية كان الرسامون الرومانتيكيون الكبار يدرسونها ويترجمونها رسماً[94] . كان رئيس الجمعية الفرنسية للتصوير الفوتغرافي وكان يشتغل في باريس في خمسينات القرن الماضي وهو نصير متحمس للدقة في التصوير ومعروف برفضه للرتوش التي كانت موضة في

---

88 بيتر لاسي أعلاه ص٢٧

89 Jean Sagne: Delacroix et la photographie. Ed.Herscher 1982 P.13

90 نفسه أعلاه ص١٣

91 Philippe Jullian: Le nu 1900. 1976 André Barret (éditeur) Paris, P.39

92 كتاب لاسي أعلاه ص١٢

93 كتاب جوليان أعلاه ص٣٩

94 كتاب جوليان ص٣٩

زمنه ، وان « عارياته كانت تطلع من مزاج فضولي يجمع بين الرومانتيكية والواقعية ، كانت الوضعيات أكاديمية سوى ان الموديلات تتبقى حقيقية بواقعيتها [95]». في حين كانت صور براكليه العارية تؤالف بين الغرابة الباروكية وبين قوة شعرية سرية وغريبة [96]. أما اوليفييه Louis-Camille d'Olivier فإننا لانعرف نتاجه على نحو حسن وقد كان حتى سنة ١٨٧٠ يقدم أعماله التشكيلية في صالون الأعمال التاريخية والبورتريهات ، وتتضمن مشاهد شعبية ، ديكور المشغل وعاريات [97]. ثمة كذلك نادار Nadar المشهور للغاية المشتغل بدوره على العرية من بين مواهبه الأخرى الصحافية والروائية والنقدية ، وماري ـ الكسندر آلوف Marie-Alexandre Alophe ١٨١٢ ـ ١٨٨٣ المعروف بسبب دمغاته التي كان ديلاكروا يثمن عالياً صرامة خطوطها [98].

عن الفانتازيا في العُرية الشرقية

يقول ديلاكورا (١٧٩٨ ـ ١٨٦٣) في أحدي مذكراته المؤرخة بـ ٥ أكتوبر سنة ١٨٥٥ ما معناه ان النظر الى الصور الفوتغرافية للعرية قد علمته أكثر من ان يتعلم عبر تخطيطات القلم (الإسكيتش) التي كان يجريها. وكانت بعض إنجازاته البلاستيكية تطلع من تلك الصور . في حين ان بول فاليري كان يعلق عن الفرق بين الواقعية في الأدب وواقعية العدسة ، محدداً التصوير الفوتغرافي بأنه الفن الذي يجبرنا عن عدم وصف ما يمكنه تسجيل نفسه بنفسه[99].

والشرق ؟

الشرق المعاد رسمه وتصويره ، هل سيبقى مثلما تريده له واقعية العدسة التي يتحدث عنها ديلاكروا وفاليري هذه أم انه سيتحول تحولات لاتطرأ على الحسبان ؟

ان ديلاكروا هو مدخل جيد لموضوع مثل هذا الموضوع . لأننا نرى انه ، رغم أصالته الفنية ، لم يشذ قيد أنملة عن توهم شرق مُتخيَّل ، مفنتز الى أقصى درجات الفنتازيا . فقد بدأ منذ سنة ١٨١٧ أي قبل ١٥ سنة من ذهابه الفعلي، رحلته ، الى الشرق يرسم مناظر متخيلة عنه [100]. لقد كان الشرق يشكل ، في لحظة من اللحظات ، في مواجهته مع المخيلة الغربية ، ارض الأحلام الموعودة المتناثرة ، السعيدة ، التي أضفى عليها الأدب ، منذ زمن طويل ، كل ضروب الأساطير والألوان ، التي كان ينظر اليها بوصفها تدفقاً كونياً للنور وتكثيفاً للغرابة ، نوع من خلاء مطلق ، يمتلك السحر والبهجات كلها ، من دون ان يشعر الغربي بحرج من عدم حضور الإنسان الشرقي في هذا المنظر الجميل ، أو حضوره كموضوع لأعنف نقد ممكن متأسس على إختلاف جذري لايمكن سوى تأبيده . (لاواقعٌ) محلوم به مع ذلك منذ حملة نابليون على مصر . كان أحد الرسامين المكلفين بتحريق البخور للحملة : غرو

---

95 كتاب لاسي أعلاه ص٢٧

96 كتاب جوليان أعلاه ص٣٩

97 أعلاه : جوليان ص٣٩

98 جوليان أعلاه ص٣٩

99 من كتاب بريف المشار اليه انفاً ص١٩٩

Michel Thévoz: L'académisme et ses Fantasmes.Ed. Minuit Paris 1980 P.76100

Gros قد عمل الكثير ، بل الكثير من اللوحات التي تتضمن مناظر وازياء نساء ورجال وأكسسوارات ومعمار ومفروشات ونحاسيات ...الخ هذا الشرق دون ان يراه ابداً ... أبداً[101].

ليس ثمة سوى الأسطورة لتروي عطش المخيلة الكلاسيكية على ما يبدو المرتبطة ، في مثل هذه الحالات ، بنقيضها: الواقع ، بحيث ان هناك تناقضاً مذهلا يكمن في ان الإستعمار الغربي الملموس في الشرق المتوطن والمتركز في البؤس ، المُختلِق شتى الذرائع : الدينية كحماية مسيحيي الشرق ، والحضارية كالتبشير بالحضارة وسط البرابرة ، قد واجه ، بحجم الوهم نفسه ، وبالنسبة للرسم بشكل خاص ، واقعاً مختلفاً كلياً . كان الرسم يشرد من الواقع ويتخيله رغم انه كان في وسطه . بل انه ، حتى عندما كان الرسامون المبعوثون مع الجيوش ، أو في حالة گلير Gleyre مثلا ، يتواجهون مع البؤس والكدورة والغبار الذي كان يطوي الشرق يومذاك فإنهم ، وياللغرابة ، كانوا يغضون الطرف عنها ويسعون لإلتقاط ما يعزز الوهم . ما يؤكد شرقاً آخر يبدو أنه ظل محفوراً في المخيلة منذ زمان أبعد من الحملات الإستعمارية . كأن الغرب يسعى لتأبيد صورة ثابتة في المخيلة الجماعية عنه ، كأنه ، ومازال ، يضعه في تناقض كامل ، مُتوهَّم هو بدوره ، مع صورته . ثمة لذلك تقاليد رسم إستشراقي لا تختلف ، الا بالنوع الإبداعي والأدوات ، عن الأدب الإستشراقي ، تريد إعادة صياغة الشرق فنتازياً ، ونلتقي فيها بجلاء بلاوعي الرجل الغربي : ما يشتهيه من الألوان الصارخة والمعمارات الجليلة ، الفضائية والأرابيسك والسجاد العجمي الفاخر. لاوعيه الجنسي كذلك : اللبيدو عندما سيتعلق الأمر بالمرأة لأننا سنرى رغبات جامحة مكبوتة يعبر عنها بنساء شرقيات ، مكتنزات صارخات بالشهوة المرة المعذبة ، الملتوية ، الخاضعات لأيما شهوة ، حتى الرغبة بأن يُبَعْنَ ويُشْتَرَيْن ، دون ان يرى بعضهم حقيقة الشرق . شهوته هي ، في بعض الرسم الإستشراقي هي شهوة إمتلاك مطلق ، وثني للأنثى ، لأكثر من واحدة ربما . ان لوحة ديلاكروا (ساردانابال Sardanapal) تمثل خير تمثيل هذا الإسقاط الذكوري الغربي وهو يتخذ من الشرق مسرحاً له ، مبعداً ، كما تذهب مؤرخة الفن الأمريكية ليندا نوكلين Linda Nochlin ، عن نفسه الشبهات ، تقول بأنه « حاول ان يبرز وجهة النظر الإستفزازية في الجانب الجنسي لموضوعه ، ومن ناحية أخرى بذل جهده لتقليل الحدة الواضحة في لوحته التي تتجلى فيها سيادة الرجال على النساء . فقد تنصل من مخاوفه وشهواته من خلال وضعه لها في جو شرقي ...[102]». ومن دون ان ننفي بشكل أهوج التحققات الفنية في هذا الرسم ، فاننا نرى ، من زاوية سايكولوجية ، أن النزعة الإستشراقية في الرسم الغربي للجسد العاري تمثل إسقاطات متوالية لرغبات غير متحققة أو غير مشبعة بشكل كاف ، دفينة . المثال الدال على ذلك بجلاء هو جيروم Gérôme خاصة في لوحته (أسواق العبيد) .

ان إسم هذا الرسم الآخر هو المبالغة والإفراط من كل ضرب التي تحور التفاصيل لصالح فكرتها الثابتة عن الآخر ، الى درجة محوها ، أو الإحتفاء بالفكرة فحسب . ففي الأدب ، وهو الوجه الآخر للمسألة ، نجد ان التفصيلات مصاغة على قدر الفكرة المسبقة ، الأبدية عن الشرق . ها هنا مثال يتعلق بـ (فن الرسم) كما كان الأوربي يعتقد ان العربي يراه: كان الرسام والأديب الإستشراقي يعرف ، بغموض ، يشبه عدم الدقة التي نلتقيها اليوم كلما تعلق الأمر

---

101 نفس المصدر اعلاه: تيفو ص٧٥

102 الغرائبية في الفن : ليندا نوكلين (مقاطع من مقال) منشور في مجلة (فكر وفن)الألمانية باللغة العربية .العدد ٤٧ لعام ٢٥ سنة ١٩٨٨ ص٥٢

بنا ، ان الدين الإسلامي يمتلك وجهات نظر مختلفة تتعلق بالرسم التشخيصي . فكرة محفوظة في الذاكرة ومتناقلة من شخص الى آخر ستحضر بإلحاح محفوف بالشكوك في روايات عدة :

ففي رحلته المعنونة (القدس ـ سوريا والقسطنطينية سنة ١٨٥٣) يروي الرحالة والرسام لويس بونيل :
« في العودة من البركة نحو الشارع المحاذي لمسجد عمر [103] توقفت في زاوية الشارع لكي ارسم نبعا رائعاً [104] متكئاً على (باب القديس اسطيفان). كنت واقفاً ، مستنداً على حائط منزل من المنازل عندما رأيت عربياً يتقدم نحوي مزوداً بعصى ضَرَبَ بها بشدة ألبوم رسمي لكي يقتلعه من يدي قبل ان أدرك نواياه على وجه الدقة . لا يريد العرب ان نرسم عندهم . كنت وحيداً تماماً ، وفي وسط الحي الإسلامي ، لكنني كنت أضع بحزامي زوجين من المسدسات المعبأة التي لا تهجرني أبداً . وعندما كنت غير أكيد من ان المعتدي لن يكرر محاولة الإعتداء غير المثمرة هذه ثانية فقد إستللت مسدسي وبلمحة بصر صوبت نحو هذا المؤمن المزعج ، الذي كان يجد نفسه قليل الحيلة ودون مقاومة ، هارباً غير مجتريء حتى على الإلتفات [105].»

اما ديلاكروا فيروي بدوره :
« كل مرة اخرج فيها كنت اصطدم بعصبة من الفضوليين الذين لم يتوقفوا عن كيل الشتائم كلها لي : الكلب ، الكافر ، والذين كانوا يتدافعون للإقتراب نحوي للقيام بحركات متهافتة تعبيراً عن إحتقاري . لايمكنكم ان تتخيلوا السعار الذي نشعر بها ونحن في حالة من الغضب الشديد ، وكان ينبغي توفر رغبة [جامحة] برؤية [الأشياء] لكي أعرض نفسي لهذا التسول . لقد امضيت غالبية الوقت هنا في ضجر كبير ، لأنه كان من المستحيل ان ارسم علانية على الطبيعة حتى مجرد كوخ . حتى لو صعدتم إلى شرفة فانكم ستكونون عرضة للحجارة او طلقات البنادق .[106]»

أما فيليكس مورناند فيروي نقلا عن أحدهم ما يلي :
« بفضل السيد جوانان Jouannin ثمة الطرفة الصغيرة التالية . ان رساماً موهوباً هو السيد جول دوبريه Jules Dupré مؤلف كتاب عن رحلة مثيرة الى الشرق أعجب به حتى الرسامون أنفسهم ، كان قد قاده مترجم الملك الى حسين داي [107]وكان يريد ان يرسم لهذا الأخير بورتريهاً . كان المشروع صعباً لأن الباشا العجوز كان ، من وجهة دينية ، متشدد الروح ولا شيء في العالم يستطيع دفعه ارادياً الى فعل يناهض الأخلاق المعادية للقرآن . تناول السيد دوبريه قلمه وهو يتفحص موديله التقي ، المتكيء على شرفة شقته وقد بدا غارقاً في تأمل مجلة قديمة في ساحة فيندوم ، وبدأ وهو نصف مختف بين ستائر الشباك بتخطيط وجه سموه الجليل الذي كان يلمحه جانبياً . رسم ،

---

103 المقصود ، بالطبع المسجد الأقصى

104 هذه الكلمة يجب ان تقرأ بمعناها الإيطالي : Pittoresque بمعنى يمكن رسمه ، يُرسم .

105 M.Louis Bunel: JERUSALEM - La côte de Syrie et Constantinople.Ed.Sagnier et Bary,Libraires-éditeurs Paris 1854 P.128.129

106 مرجع سابق تيفو ص٧٩

107 الداي : درجة من درجات الولاة العثمانيين في المغرب العربي ، كما الباي .

عجلا ، على الورقة الخطوط الرئيسية لهذا الوجه الذكوري المحاط بلحية بيضاء كالثلج . ياللسعادة ! سينتهي التخطيط قريباً . كان الرسام يضع اللمسات الأخيرة عندما التفت فجأة حسين داي الذي كان حتى تلك اللحظة قد حافظ على سكون تام ، وبحركة يمكن مقارنتها بحركة قط يلتقط فأراً رمى يده على الورقة التي كانت بين يدي السيد دوبريه ، استولى عليها ومزقها الف قطعة . العجوز المحتال كان يتظاهر بتركيز إنتباهه كله على التمرينات العسكرية في الساحة ، لكنه كان يراقب بعينه مناورة الرسام وقد تركه ، بصبر ، ينجز عمل الشيطان ، الى لحظة وصوله الى تفصيلات العمل الأخيرة ، مفضلا أن يقضي على الرسم قضاء مبرماً. ولحسن الحظ فان السيد دوبريه كان قد خزن في ذاكرته الكثير من ملامح العجوز المتعصب التي بدأ بترميمها حال عودته الى البيت ....[108]».

هذه الروايات البطولية تستلهم المبالغة المطلقة ، ويُستطاع الشك ببعضها وتبدو ككليشه ، كحكاية سُمعت مرة ، أو وقعت مرة يتيمة واحدة وظل الرحالة يجترونها إجتراراً ، لكي تظل الفنتازيا حية وحاضرة ، كما لو أن الشرق لن يكون من دونها شرقاً . ولكي تبقى المخيلة مشروعة وذات أساس ممكن . حكايات لا تبرهنها علاقة العرب ، عموماً ، بالفنون . أنها تطلع من المخيلة الجماعية التي غدت أمراً مصدقاً ومفروغاً منه ، البداهة . مخيلة سيصدقها رسام مثل السويسري گلير الذي بقي يتوهم فترة طويلة شرقاً آخر ، حتى وهو يرى بؤسه . ففي الرحلة التي قام بها الى إيطاليا ومن ثم مصر ولبنان والساحل السوري والقسطنطينية بين السنوات ١٨٢٩ ـ ١٨٣٥ كتب من مصر ...(على شط النيل !) يقول : « مشهد جميل ... أي سلام! أي هدوء! النهر الواسع يجري بجلال كبير، القمر يضيء تموجاته الخفيفة ويبدو وكأنه يجري بنثار من اللؤلؤ . النخيل يمايل بلطف رأسه المشعث . الأشكال المصقولة للجبل ـ المعبد الشاخصة في هذا المساء الجميل تمتلك شيئاً جليلا . الصحراء الغامضة والواسعة تبسط من كل جهة سهولها الغامضة .. نعم ، جميل كل هذا. [109]». ولحسن الحظ فان أوراقه لم تستلب بعنف كما حصل لبونيل ولم يزعجه أحد كما حدث لديلاكروا ولم يمزق أحد رسومه كما كان حال دوبريه ، لكنه سيكتشف بعد رحلة محفوفة بالمتاعب الحقيقية والأمراض المتوطنة ان حلمه لم يكن سوى وهم ، سيهجره شر هجره عندما سيرسم بعد حين لوحة عنوانها « الوهم المفقود » ، وعندما سيقول لتلامذته حوالي سنة ١٨٣٧ : « إستمعوا جيداً : نحن آريون . ليس لنا أي علاقة بما يجري هناك . ليس ثمة الا الطرفة ، المشهد الشعبي[110]، الزي . أننا نحتاج الى الجمال.[111]». أنه يشيح بوجهه بعيداً الى نوع من تفكير عنصري لازالت بعض آثاره شاخصة حتى اليوم . كانت الشقة بين الفنتازيا والواقع مهولة لم يستوعبها عقله الرومانسي .

---

108 Félix Mornand: Les étrangers à Paris. Paris 1844. وهي مجموعة من المقالات والصور الوصفية النقدية عن كثير من بلدان العالم ، الفصل المكرس(للعرب) كتبه فليكس مورناند

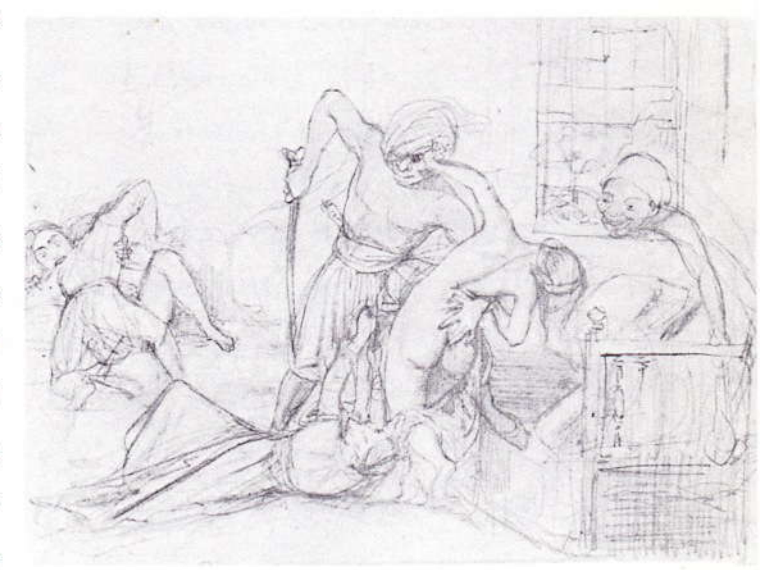
109 Charles Gleyre ou les illusions perdues (catalogue) Zürich 1974.Gleyre et l'Orient: par Jasques-Edouard Berger P.58

110 الترجمة العويصة مرة أخرى . هذه الكلمة تعادل الفرنسية du genre التي تعني ذلك الرسم المهتم بالدرجة الأولى بالمشهد الحميمي ، الحياتي ، اليومي للناس الذي لم يكن يعتبر ضرباً راقياً من الفن . حسب قاموس روبير الصغير الفرنسي فانه حتى القرن الثامن عشر كان يدخل كل ما ليس رسما تاريخيا أو رسماً أسلوبياً de style في هذا الضرب من الرسم

111 المصدر نفسه أعلاه ص٦٢

لقد رسم كلير النساء العربيات وفق ذات الهوى ، فلوحتاه (النوبية) و(نوبية) او رسماه التخطيطيان (مشهد نهب) و (موضوع من الشرق) لاتفعل سوى إعادة الخرافة : (النوبية) نصف عارية تميمتها بين ثدييها ، فارعة الطول تحمل جرتها على رأسها بينما النيل يجري خلفها ، لا يمكن رؤيتها الا بالحلم السعيد . اللوحة مرسومة سنة ١٨٣٨ وكان قد إستخدم لتنفيذها تخطيطاً لإمرأة كان قد رسمه في مصر هو المعروف بـ (حاملة الماء) التي لم يفعل سوى تعريتها (ستريب تيز) على ما يقول تيفو : « هذا العري غير المحترم بالنسبة للتعاليم الاسلامية ولكن الملائم تماماً للفنتازيا الغربية حول ما هو مشرقي [....] ملامح وجهها وهيئتها الجسدية وقوامها جُعلت اوربية بشكل كبير [....] المعالجة اللونية لجسد النوبية مثير للفضول :

زيتوني (مـُخـضـر) في الجزء الأسفل ومتورد بدءاً من الأثداء ، وبينما كان الرسم الغربي [....] من أوغست Augusteأو بونينجتون Bonington وحتى مانيه يستمد بمواظبة التضاد اللوني الموحي من المحظية البيضاء والعبدة السوداء فان كلير يضع ، بجرأة ، هذا التقسيم العنصري على جسد واحد وحيد : زيتوني الأسفل يعني الغرائبية ، التوحش ، أمبراطورية الحواس ، ووردي الأعلى يعني الحشمة ، الحضارة ، أمبراطية المعنى.(112)» .



(٩) مشهد نهب لغلير

أما مشهد النهب فيمثل شرقيين يستل أحدهم سيفه محتضناً بالعنف إمرأة عارية نصف جاثية ويغتصب الآخر ، في طرف الرسم ، امرأة أخرى على مرأى من شخص آخر . ها هنا صورة كاملة جديدة للخرافة تغني عن التعليق .

لعل انغر يمثل وجهة نظر جمالية تستحق التأمل بشأن الحلم الشرقي . لقد رسم نساءه ، معتبراً إياهن شرقيات ، بنوع من شذوذ بارد ، شكل محايد ، وشهوانية في الحركة والوضعية كما بنوع من إذلال يشف عن حلم مفقود . كان يفتش في الشكل وفي الإسلوب ايضا ، لهذا كان يصقل الجسد اذا صح التعبير صقلا في نية محو تلك الشهوانية الصارخة . صقل يطلع في اللون وقيمه tonalités المتجهة نحو مسحة باردة غير معهودة في رسم الجسد ، وفي البحث المحموم عن الإستدارة والليونة فيه . ان الهيئة المرئية من الخلف للمستحمة في لوحته الشهيرة (الحمام التركي) ظهرت للمرة الأولى في لوحة قديمة له اسمها « مستحمةُ فالبانسون Baingneuse dite de Valpinçon سنة ١٨٠٧ ثم في سنة ١٨٢٨ ظهرت هيئات أخرى بوضعيات اقل اثارة في لوحته « المنزل الخاص بالحريم interieur de harem » . سوى انه في (الحمام التركي) يستجلب الوضعيات الأكثر جرأة ويخلط الوضعيات العفوية بتلك الأكثر تشنجاً . انها تشف عن رغبة رسامها بان يكون السيد المطلق لحريمه ، فقد نفذ العمل

Michel Thévoz: L'académisme et ses Fantasmes.Ed. Minuit Paris 1980 P.89-90112

في مشغله بإكسسوارات مشتراة من السوق وبنسوة - موديل فرنسيات محترفات من دون ، هو الآخر ، ان يرى شرقاً حقيقياً . انها بإمتياز لوحة الحلم الشرقي الذي لم يرُسم بإبتذال رغم ان زمن انغر كان زمن الغرائبية إياها . كان أنغر خلافاً لبعض معاصريه أكثر حشمة رغم ان الأمير نابليون ، يومذاك ، الذي كان قد إشترى اللوحة قد أعادها اليه بناء على رغبة زوجته التي وجدتها بذيئة باديء الأمر سوى انها عدلت عن رأيها بعد سنوات لتقتنيها من جديد سنة ١٨٦٣ . وكان أكثر إحتراماً لحرفته كرسام باذلا وقتاً طويلا جاداً في رسم هذه اللوحة . ثمة أعمال فوتغرافية للينيرت تستهدي بعاريات آنغر جهاراً .

لقد قدمت المرأة الشرقية كتعبير عن إستلاب جنسي مطلق ، كموضوع للشهوة الجامحة ، في الأدب مثلما من قبل الرسامين هم أنفسهم . وعود الى أعمال فنانين مثل باورنفايند Baurenfeind وآنغر وماركارت Markart وجيروم تقول الناقدة نوكلين ان : « فكرة التملك الكامل للجسد الأنثوي تعود أيضاً الى المواضيع الفنية الأنموذجية للوحات الإستشراقية كلوحة جيروم(أسواق العبيد) . فقد قامت هذه الفكرة على تجارب وخبرات الرجال المعينة آنذاك في بيوت الدعارة ونشأت بصورة خاصة من أمكانية تصرف الفنانين بالنساء اللواتي كن يقفن لهم كموديلات سواء من النواحي الجنسية او الفنية . ان القصد من ابتداع هذا النوع من الشهوات لم يكن له علاقة طبعاً بالإهتمام بالبحث عن علم الشعوب [113].» لأن جيروم نفسه كان يصرح ، بهدوء ، بأن موضوعات الجنس لم تكن تهمه وأنه غير متورط بها : « ولكنني ألاحظ فقط بعناية ان الأجناس البشرية الأقل تنوراً ماتزال منغمسة بتجارة النساء العاريات ، أليس الأمر مريعاً.» . كان الأمر مريعاً بالفعل . يكفي فحسب النظر كيف كان ينظر الرحالة الرجال الغربيون الى المرأة العربية أثناء أقامتهم في هذا الشرق . سنلتقي بالظاهرة الفريدة التالية : أن ثمة فرقاً دلالياً بين ملاحظات الرجل

---

113 مجلة (فكر وفن) . المقالة نفسه التي يصير ضرورياً هنا المضي والإستشهاد ببعض فقراتها ذات الأهمية البالغة : [.....] كبقية الأعمال الفنية الأوربية لتلك الحقبة يتمكن الرسم الإستشراقي لدى جيروم من تجسيم نمطين أيديولوجيين للتسلط ، الأول هو تسلط الرجال على النساء ، والثاني تفوق الرجل الأبيض وسيادته على أجناس داكنة وأقل قيمة منه ،[.....] ان غياب التاريخ هو مسألة مشتركة في أغلبية الصور الإستشراقية ، ويبدو الزمان في مثل هذه اللوحات وكأنه قد توقف ، فالفنان يوحي للمشاهد ان عالم الشرق هذا هو عالم دون تحول ، عالم ذو تقاليد وطقوس خالدة . ان الدهر عالم لم تمسه عمليات التحول التاريخية التي كانت تثقل على كواهل مجتمعات الغرب والتي أدت الى تحولات عنيفة فيها . ان التركيز على إنعدام الزمان وفقدان البعد التاريخي كان نوعاً من ذر الرماد في العيون ، فمن خلال الحضور الغربي كان الشرق الأوسط في ذلك الوقت يعيش مرحلة تحول جذرية من النواحي التكنولوجية والإقتصادية وبالتالي ، وقبل كل شيء ، الحضارية ، وهذا هو عين التناقض .
فبينما كان جان ليون جيروم ، على سبيل المثال ، بلوحته (مروض الثعابين) التي رسمها بستينات القرن الماضي في القسطنطينية ، يريد ان يوحي ان الناس كانوا يراقبون الضجيج بخمول وكسل بينما كانت القسطنطينية تنهار وتتحول الى أنقاض (جيروم يبرز ذلك من خلال المحيط المعماري في اللوحة) ، وبينما يشار من خلال هذا «المعمار الأخلاقي» الى حياة الكسل والخمول للإنسان الشرقي ، كان عهد الإصلاحات قد بدأ ، عهد الإصلاحات السياسية والإجتماعية والثقافية . ان غياب البعد التاريخي والحس الزمني مرتبط بشكل واضح بفقدان ناحية أخرى لدى أغلب الرسامين المستشرقين الا وهي فقدان « الحضور الخفي للرجل الغربي في تلك اللوحات » . ففي المناظر الشرقية الخلابة ليس هناك أثر للرجل الغربي ، وهذه ناحية يتميز بها الرسم الغرائبي الذي يدين بوجوده للحضور الغائب دائماً ، أي حضور المستعمرين والسياح الغربيين . ان اللوحات الإستشراقية تحتوي طبعاً على الرجل الغربي ، فهو موجود دائماً فيها ، ولكنه لا يرى . انه موجود كنظرة موجهة تعطي المعنى وتخلق العالم الشرقي ، مضيفة اليه بعداً غيبياً . وهذه المسألة تقود الى ناحية مفقودة أخرى هي أيضاً جزء من الإستراتيجية الرامية الى صرف نظر المشاهد عن الجانب المُصطَنَع في اللوحة . إذ يجب ان يكون الأمر مقنعاً بأن مثل هذه الأعمال تعكس واقع الشرق بصورة علمية دقيقة . هكذا أعتبر جيروم في عصره موضوعياً وعلمياً الى حد مرعب وقورن في هذا المجال بالقصاصيين الواقعيين في نهاية القرن التاسع عشر».ص٥٣

الغربي وبين ملاحظات ومشاهدات المرأة الغربية ، لم يُنتبه اليه بشكل كاف حتى الأن . أنه يضيء المشكلة ويبعد عنها أي تأويل مسبق .



(١٠) عمل أنغر (الحمام التركي)

الرجل :

يبدو الرجل الغربي منبهراً مستسلماً للمشهد الأنثوي ، للذة مشهد لا يرى منه الا المظهر الخارجي البراق ، واجداً فيه كومة من الألغاز (تتكرر هذه الكلمة والصفة : سحري ، سري ، غامض مرات عديدة في نص صغير لنرفال يرد لاحقاً) لم يحاول هذا الرجل ولا مرة واحدة الذهاب اليها عمقياً وفك طلسمها بل ظل يتأمل شكلها المخادع الخارجي ، او ما يتوهمه عن هذا الشكل . تبدو المرأة طيفاً ، دون كينونة . ففي رحلته الشرقية سنة ١٨٤٣ يقول نيرفال واصفاً النساء المصريات : « من بين الازياء العربية والتركية الثقيلة التي حافظ الإصلاح[114] عليها تلك الملابس النسوية السحرية التي تمنح الناس الذين يزدحمون بالشوارع ضرباً من بهجة حفلة تنكرية : المَقْنَعَة التي لا يذهب تنوع الوانها الا من الأزرق الى الأسود . نساء المجتمع الراقي يغطين قاماتهن بحبرة من (التفته) الخفيفة ، بينما نساء الشعب فيكتسين ، بلطف ، جلباباً بسيطاً أزرق من الصوف او القطن (الخميس) مثل تماثيل العصور القديمة . ان تخفّي الوجوه النسوية هذا يستفز المخيلة [ولكنه] لا يمتد ليشمل سحرهن كله . فالأيدي مزينة بخواتم تمائمية ومعاضد فضية ، أذرعٌ من المرمر تهرب أحياناً من أكمامهن الواسعة المرتفعة الى الكتف . الأقدام العارية المكتظة بالحلقات يتخلى عنها (البابوج) في كل خطوة حيث يرن العرقوب بضجيج فضي . ها هي بعض الأمور التي يُسمح بإستحسانها ، بحزرها ، بالإندهاش بها دون ان تقلق الناس او يبدو على النساء أنفسهن وقد لاحظن ذلك. مرات تتبعثر قليلا الطيات الخفاقة للحجاب المؤطر بالأبيض والأزرق الذي يغطي الراس والأكتاف ويَسمحُ الإنفراج البادي بين الملابس والقناع [...] برؤية صدغ لطيف ينعقف فيه شعر بني بخصلات مشدودة كما لو في تمثال نصفي لكيلوباترا ، إذن صغيرة صلبة ، ترتج على الياقة والخد عناقيد من الساكان[115] الذهبي او من اي صفيحة منقوشة بالفيروز وباسلاك الفضة . اننا إذن نشعر بالحاجة لمخاطبة عيون المصرية المحجبة ، هنا يقع ما هو أكثر خطورة...[116]». شياطين إذا تعلق الأمر بنزعة شبقية أو ملائكة إذا تعلق الأمر بنساء (الأراضي المقدسة) التي كان يحج اليها هذا الرجل . فبالنسبة لمارسيلوس Marcellus الواصل الى صيدا اللبنانية فان الأمر لا يتعدى نساءً خرجن للتو من الأسطورة : « ألتقيتُ نساء أرمنيات ، يرتدين أثواباً طويلة بنية اللون ، وبشالات كبيرة منقوشة تغطي رؤوسهن وتسقط الى ظهورهن [...] ظهرن كما لو كن ظلالا تنسل بغموض بين أشجار الحدائق الممتدة في الشارع . واحدة منهن كانت تمر بالقرب مني ، رفعت الحجاب ذا الطيات الكثيرة الذي كان يخفي وجهها وقالت لي بالفرنسية : إذا كنت كاثولوكياً إتبعني ...[117]» لكي تقوده الى مكان خرب سيلتقي فيه بنسوة مشابهات منحنيات يصلين ، مشهد القيامة ، وحورياته بعينه !. رؤية قيامية أو أسطورية ، سيان ، طالما سيجري تجاهل الواقع الملحاح الذي سيبقى يدق على جدران مخيلة هذا الرجل الذي ، رغم كل شيء ، لا يريد الا رؤية شرقه هو ونسائه هو ، فشاتوبريون سيبدو متماساً مع حقيقة لن يفعل سوى تزييفها : « النساء العربيات يمتلكن قامات أطول بالمقارنة مع الرجال . لبسهن نبيل ، وعبر تناسق ملامحهن وجمال أشكالهن ووضع حجاباتهن فأنهن يذكرن قليلا بتماثيل

---

114 حاولت الدولة العثمانية العجوز اللحاق بالركب الأوربي دون نتيجة ، الإشارة هنا الى مجموعة من الإصلاحات التي حاولتها على كل صعيد ، بما فيها تغيير أزياء الناس .

115 عملة أوربية قديمة تعادل لدينا هذه العملات القديمة التي كانت تستخدم حلياً في زينة النساء.

116 Jean-Claude Berchet: Le voyage en Orient. Robert Laffont. Paris 1985 P.859

117 المصدر أعلاه نفسه ص٧٠٩

الكاهنات وربات الفن . هذا الأمر يجب أن يفهم بدقة : ان هذه التماثيل متشحة غالباً بخرق ، هيئة البؤس ، الوساخة والعذاب يتلف هذا الأشكال البالغة الصفاء ، إنتظام الملامح تخفيها مسحة نحاسية ، وبكلمة واحدة ، من أجل رؤية هذه النسوة كما وصفتها ينبغي تأملها من بعيد قليلا ، والإكتفاء بكلية [المشهد] ، وعدم الدخول بالتفاصيل.[118] » . عدم الدخول بالتفاصيل هو مفتاح فهم الوهم . سوى ان هذه التفاصيل نفسها ستبدو لكثيرين غير شاتوبريون ممتعة ومن ذات الطبيعة الحلمية . انهم يضفون على مشهد البؤس مسحة من الشعر ، فإن بيير لوتي Pierre Loti في وصفه للفلاحات المصريات اللواتي هنَّ حسب قوله « المصريات الخالصات » يلاحظ ان «الشخصية type لم تتغير منذ قرون [...] اننا نجدهن كما هنَّ بملامحهن الجانبية النبيلة وشفاههن الغليظة قليلا [...] يمشين او يجلسن برقة لاتُضاهى ، متغطيات بحجابات سوداء حتى ان الأكثر فقراً يتهادين على التراب او الرمال على طريقة ثياب البلاط . غريبات هنَّ في بلاد الضياء هذه والورود البعيدة ، كلهن مرتديات اثوابا جد داكنة، [كما لو انه يمثلن] لطخة حداد بين الحقول او الصحارى المشرقة عيداً ، مخلوقات عفوية جداً ، لم نتعلم منهن شيئا ، يمتلكن ، غريزيا دون شك مثل بنات هيلاد Hellade ، معنى النبل في هيئتهن ، لن تقدر إمرأة من نسوتنا [الأوربيات] ان ترتدي ، بمثل هذه الهارمونية العظيمة ، نسيجاً فظاً ، وأن ترفع ، خاصة ، الذراع العارية لتضع على الرأس جرة ثقيلة مليئة بماء النيل [...] ان جلباب الموسلين يتبقى اسود مثل الحجاب مزين قليلا بحواش حمراء او بشذرات من الفضة . لاشيء يضغط على صدورهن ، ويمكن ان يُرى ، عبر شق ضيق نازل حتى المحزم ، جسدٌ عنبري اللون ورؤية المنطقة الواقعة بين ثديين برونزيين شاحبين يمتلكان ، في فترة الشباب المؤقت على الأقل ، أستدارات مثالية [119]». ها هوذا يهبط ، بلباقة ناثر من الطراز الأول ، من علياء المطلق الى شبق الجسد العنبري ذي الثدي البرونزي . كان الحجاب هو موضع التركيز غالباً : « نساء القدس [النص يحكي في الحقيقة عن المسلمات منهن] المغطيات من قمة الرأس حتى أخمص القدمين بقماش لا يمتلك أي شكل ، الوجه محجب كلياً ، يتجرجرن عبر لاإكتراثهن الطبيعي أو عبر عاداتهن المشؤومة في الشوارع ، بتعاسة ، نصف خائرات . أضف الى ذلك بأن غالبيتهن في حالة مهدمة أو بوساخة كريهة .[120]» . حسن ...الى هنا لايظهر المؤلف غير وصف قاس لواقع هذه النسوة ، سيتصاعد به الى نوع آخر من الفنتازيا لا يَرَى الا البشع الكريه ويؤول كل شيء وفقه بنقد شديد القسوة ، فنتازيا بالمقلوب هذه المرة لأن الأمر يتعلق ، حسب وجهة نظره ، بنسوة مسلمات يعشن في أرض المسيح ، لنصغي الى رنات النص من دون أن نتوهم الأوهام : « بماذا إذن يشغلن أوقاتهن لكي لا يهتممن الا قليلا بمظهرهن الخارجي ؟ بهذا: ابتداء من يوم زواجها فان المرأة العربية لا تقرب من أبرة ولا من مهنة . عندما يوجد شق في ثوبها فإنها لا تصلحه ولا تهجر الثوب نفسه الا عندما يكون قد أقترب من أن يكون خرقة . أنها تمضي النهار كله بتدخين النارجيله وبالإغفاء وسط دخانها المتصاعد . ينبغي عدم الإستغراب من عدد النساء المستجديات في القدس ، فهذه نتيجة حتمية لطريقتهن في العيش » وليس هذا فحسب فعندما سيعرج على مسائل العائلة والزواج يصرح : « العائلة في هذه المدينة الحزينة لاتوجد الا بالإسم ، الحنان المنزلي مجهول تماماً [...] الرجل المسلم يستطيع ، كما نعرف

---

118 نفسه أعلاه ص٦٠٣

119 نفس المصدر أعلاه ص١٠٠٨

120 M.Louis Bunel: JERUSALEM - La côte de Syrie et Constantinople.Ed.Sagnier et Bary,Libraires-éditeurs Paris 1854 P.185.

ان يأخذ [لايستخدم المؤلف الفعل يتزوج] أربع نساء شرعيات والمزيد من غير الشرعيات كلما سمحت له إمكانياته . عندما يتشهى عربيٌ صبية من الصبيات لكي يجعلها زوجته فانه يشتريها من عائلتها ويضعها في منزله ، لكن عندما لا تغدو هذه المرأة جميلة ولا تعجبه بعد ولا يستطيع ان يعيل إمرأتين إثنتين فانه يطرد الأولى ويأخذ واحدة جديدة ...[121]» من الواضح ، ان مثل هذا التصور يتبقى منمطاً وخارجياً رغم أنه يقول بعض الحقائق . انه مهموم بتوكيد ما يُعرف وليس الدخول الى حميمية العلاقات الإجتماعية وبشكل ، بالنسبة لموقفه من المرأة إستثناء ، لأن غالبية الأدب المكتوب ، بل الرسم ، لايذهب هذا المذهب . ثمة نماذج غزيرة لا تفعل سوى توكيد وهم إمرأة مستلبة ، غادية موضوعاً للجمال او الشبق الذكوري ، سيصاب متأملها بالرعب وهو يواجه حقيقتها الفعلية ، صارخاً ، كما هو حال اميل جنتي Emile Gentil : « أين أنت يا شرق حلمي ؟ أين أنت ؟[....] الحقيقة بعيدة عما تخيَّلَتْهُ المخيلة عند مغادرة فرنسا[122]» .

لكن الفنتازيا إستمرت بالحضور ، بإصرار ، رغم كل شيء حتى نهايات العهود الإستعمارية ثم خفتت بعدها قليلا .



في الرسم كان الأمر جلياً ، وفي أسوأ أنماط التصوير الفوتغرافي جري إستحضار مشهد هذه المرأة ، كجارية قروسطية ، كموضوع شبقي سلبي تماماً ، وفي وضعيات متصنعة ، يقدمها مالكها أو يبيعها الى من سيدفع أعلى الأثمان . الرجل العربي لا يظهر الا بوصفه قواداً في بطاقة بريدية فرنسية يعود تاريخ طباعتها الى سنة ١٩١٠ ولكنها طبعت أكثر من مرة على ما يبدو واشترينا نسخة جديدة منها في باريس نهاية ١٩٩١ . هذه الفترة بين ذينك التاريخين تدل على ان المجتمع الفرنسي مازال يعيد إنتاج الفكرة نفسها دون كلل ، يعيد إنتاج الحلم غير عابيء بالتغيرات الحاصلة.

(١١) بطاقة بريدية فرنسية سنة ١٩١٠ تقريباً

هذه البطاقة هي التنميط بأجلى أشكاله لصورة العربي ، وأكثرها إبتذالا .

هناك بطاقات أيروتيكية كانت النساء الأوربيات يلعبن ، هن أنفسهن ، دور الجواري . كانت مخيلة الرجل الفنتازي تذهب الى خلق نوع من سيناريو فوتغرافي يمكننا ان نرى فيه نزوات التخيل الموضوعة بإلحاح في سياق مشهد شرقي ، عربي في فرنسا .

كان بالإمكان ، الى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية ، قراءة تحقيقات صحفية مصورة تود إستذكار المشهد

---

121 نفسه ص١٨٦

122 Souvenirs d'Orient: Emile Gentil. Paris 1855.P.177

الجسدي للأنثى الذي لا بد ان يدور في الشرق نفسه ، كما في التحقيق المنشور في مجلة - Paris - Sex Appeal تحت عنوان [القصر.؟] بيت الحب المغربي)[123]البالغ الإفتعال ، لكن الدال دلالة بالغة في هذا المقام : تحقيق يزعم كاتبه أنه أجراه في مدينة الرباط (ربما في حي قديم للعاهرات وهاته كن خليطاً من الأوربيات والمحليات) . النسوة (أوربيات غالباً) يرتدين الحجاب والحلي والأثواب العربية ، أحداهن ، عارية ، تعزف الة شرقية ، الأخرى ، في صورة أخرى ، تعرض ساقيها وثديها لمغربي (نفس الرجل وقد إرتدى الجلباب المغربي) ، وفي صورتين أخريين هي نفسها ، بالسروال المغربي ولكن الأثداء عارية تداعب ذات الرجل الذي إرتدى الآن زياً أوربياً ووضع قبعة على رأسه وثمة زميله ذو الجلباب . يريد التحقيق الإيحاء بان احد الرجلين مواطن من البلد والآخر سائح أو مستعمر . اما النص فلا يقرأ بسبب غثاثته ، وتعاليه . وُضع المشهد الشبقي في سياق عربي. هكذا تستمد المجلة من الشرق ما تتخيله اكثر تعبيراً عن الشبق الصافي ، أي عن الفنتازيا المتوترة التي التقت الان بمكان مناسب لها . في تحقيق آخر عن الفرقة الأجنبية في الصحراء المغربية [124] وفي شرحه للأعمال الأسطورية لجنود الفرقة ينتهي كاتب التحقيق الى ذكر ان لهؤلاء الجنود حاجاتهم الجنسية أيضاً ويقول دون وجل بأنهم يشبعونها مع فاطمه وزُهرة لكن متذكرين ، دائماً ، نسوتهم هناك : ديزي وأوديت !


(١٢) إحدى الصور المنشورة في التحقيق

لكي يصور لنا إمرأة مغربية عُريّت أثداؤها بطريقة فجة قبل ان توضع أمام الكاميرا ، إنها تتشييء وتصير مجرد موضوع جنسي . كانت مفهومات الإنسانية ، محرك الفكر الفلسفي الغربي في القرن التاسع عشر حتى عشرينات قرننا تُركن جانباً إذا تعلق الأمر بنسوة المغرب العربي ، ويجري تصويرهن بطريقة مجردة من كل عنصر أخلاقي . هاهنا تفارق جوهري بين المخيلة الذكورية وتفكير أدب الرحلات التي قامت بها النساء الأوربيات ، غير المتوهمات الا قليلا .

النساء :

ربما بحكم قرابة القمع الذكوري كانت المرأة الأوربية تستطيع أن تري وضع المرأة العربية بعيون أخرى . ففي رحلتها الى (آسيا الوسطى وسوريا) دونت اميرة بلجيوزو ، الإيطالية ، ملاحظات تتفارق نوعياً عن ملاحظات أقرانها الرجال .

كانت هذه الأميرة قد عاشت بعض الوقت في إسطنبول وكانت على تماس مع البلاط العثماني ونسوته . ثمة أفكار

Paris - Sex - Appeal: N.27 Octobre 1947? Le Kassa, quartier d'amour Marocain. Par: Roy Six123
P. non numérotées

Sur les pistes du Sud: Texte et photos de Serg. V (revue) N.136 en 11 mai 1947 Paris 124

مسبقة لم يكن بالإمكان تجاوزها في تلك اللحظة من التاريخ ، حيث يضع الغربي معياره الأخلاقي كمعيار مطلق وحيد ، ولكنها أيضاً أفكار قادمة ، مرات ، من نقص المعلومات أو سطحيتها .
غير انها إستطاعت تسجيل مشهد أكثر موضوعية ، وأقل ، خاصة ، فنتازيا . لم تكن الشرقية بالنسبة لها موضع شبق بحال من الأحوال ولا مكان إسقاط جنسي .

إنها تسجل منذ الصفحات الأولى من كتابها ان : « سوريا التي زرتها ، على سبيل المثال ، قلما تتشابه مع سوريا التي رأيتها في الكتب [125] . وتذكر : « بأنني كنت في موضع مناسب لكي أعرف ناحية جد مهمة من المجتمع الإسلامي ، الجانب المنزلي حيث تهيمن المرأة . عالم الحريم [..] المغلق على جميع الرجال كان مفتوحاً لي . كنت أستطيع الدخول بحرية ، ومحادثة هذه الكائنات الغامضة التي لا تراها فرنسا الا محجبة ، ومساءلة بعض هذه الأرواح التي لم تفصح عن نفسها أبداً وأدفعها لكي تُسارِّني بأشياء ثمينة حول عالم من اللهفات والتعاسات [126]» وتمضي في تسجيل ملاحظة مهمة ، مهمة خاصة لأنها كانت مكتوبة قبل سنة ١٨٥٨ وتأتي ممن يهمه الأمر ، ان: « قصص الرحالة ناقصة فيما يتعلق بالحضارة الإسلامية [...] فهم يستخدمون كلمات غير مشروحة تمتلك في ما يمكن ان نسميه باللغة الأوربية دلالة مختلفة تماماً عما ينتسب اليها في الإستخدامات الشرقية [127]» . وبعد ان تمضي برحلتها وتصل الى تركيا يسمح لها أحد البايات بدخول (الحريم) الذي شرعت بدراسته « وفق الوجهة التي كانت تعجبها ومن زاوية جديدة [128]» . تشير بعد ذلك الى ان ثمة انواعاً كثيرة من الحريم [129] وكلمة حريم يجب أن تقرأ بمعنى زوجة ، زوجات ، فئة من النساء اللواتي أجبرن على الخضوع لنظام ذكوري قاس ، سوى اننا سنبقى نحتفظ بالكلمة كما وردت بالنص والتي ستأخذ ، في لغتنا العربية ، صفة التذكير وليس التأنيث ويا للعجب . تقول الأميرة الطيبة : « أن لكل نوع من هذا الحريم صفات خاصة ، درجة أهمية معينة ، وأخلاق وتقاليد . الأكثر غرابة من بين الجميع ، والقريب الى عائلة مسيحية شريفة ، هو حريم الفقراء الساكن في الريف . ان أمراة فلاح من الفلاحين المجبرة على الإشتغال في الحقول وفي البساتين ، قيادة القطعان الى المراعي ، الذهاب والمجيء من قرية الى أخرى لعمل او بيع المؤونة، ليست سجينة جدران حريمها ، حتى لو كان يوجد ، وهو ما لا يحصل غالباً ، في المنزل الزوجي غرفتان ، واحدة منهما محجوزة نظرياً للنساء فأن الرجال ليسوا بمنأى عنها . من النادر ان يتزوج الفلاح عدة نساء ، قلما يحدث هذا وفي ظروف فائقة العادة ، وعلى سبيل المثال عندما يتزوج عامل يومي ، خادم ، رجل أدنى أرملة سيِّده وهي حالة لا تحدث الا عندما تجد السيدة نفسها بعمر لا تأمل معه بوجود شريك لامع.

«. Asie Mineure et Syrie: par Mme la princesse de Belgiojoso. Paris 1858 P.2125
126 نفسه ص٢
127 نفسه ص٢
128 العبارة في النص الأصلي هي : "Je profitai sans retard de l'occasion qui m'était offerte pour étudier à ma fantaisie, et sous une face nouvelle cette vie" وترد بها كلمة الفنتازيا ولكن بمعنى مختلف ذي دلالة . نفس المرجع ص٩٤
129 تقول ان الحريم : « هي كلمة تشير الى كائن متشعب ومتعدد الأشكال ، ثمة حريم للفقراء ، وللطبقة الوسطى ، ولطبقة السادة . وثمة حريم للضواحي ، وآخر للعاصمة . كما ثمة حريم الريف وحريم المدينة ، حريم للشباب وحريم للعجائز ، للمسلمين المتدينين المتأسفين على النظام القديم وآخر لهواة الإصلاح لابسي الردينغوت » ـ هو المعطف الطويل الذي كان كما يبدو إشارة على تمدن لابسيه في تركيا العثمانية في هذه الفترة ـ ص٩٤

[...] أنني أعرف حالات قليلة من الفلاحين متعددي الزيجات من أولئك الذين تزوجوا في شبابهم الأول أمرأة كبيرة السن تمتلك بعض الثروة [130] ». ثم تتحدث عن الإخلاص الزوجي الذي تجده لدى الفلاح التركي ، الطالع بعفوية طالما لا يفرضه عليه لا القانون الإسلامي ولا القانون المدني ، مستعرضة مختلف جوانب الحياة اليومية ، والإجتماعية بنبرة من الموضوعية الدافئة التي لا يشوبها الا القليل من الوهم الذكوري . وتصل الى وصف العائلة التركية ذاهبة الى ان « الهدف الأساسي لرب العائلة هو أمتلاك أكبر عدد ممكن من الأطفال [...] وإذا بقيت أمرأة سنة أو سنتين دون حمل فانها ستُبعد حالا ، يحل زوجها محلها شريكة أكثر خصوبة . لا يساور أحد لا الندم ولا الغيرة من تلك المهجورة ، ولكنه يمكن القول كذلك انه إذا أنصرفتْ المهجورة ، بدلا من النحيب والبكاء ، الى إهلاك منافستها فلا يهتم أحد بمصير هذه الأخيرة ».



(١٣) عربية معراة الصدر في تحقيق عن الفرقة الأجنبية سنة ١٩٤٧

ها نحن نصل الى ما يهمنا مباشرة فالأميرة تقدم صورة وصفية نادرة بموضوعيتها ، أمرأة ترى الى النساء ، عن حريم الطبقة المتوسطة من النساء التركيات لا علاقة لها من قريب أو بعيد بما تعودنا عليه من الأوصاف : « لا أعتقد بوجود مخلوقات أكثر إذلالا من نساء هاته الطبقة ، أن المهانة بادية على وجوههن[131]. سيكون عسيراً الحديث عن جمالهن ، لأن خدودهن وشفاههن وحواجبهن وأطراف عيونهن قد أفسدت بطبقة سميكة من مساحيق التجميل الموضوعة دون ذوق ، قاماتهن تشوهها الفصالة المضحكة لملابسهن ، وقد حل وبر الماعز المصبوغ بالبرتقالي الغامق محل شعرهن . ان تعابير وجوههن هو ، في آن واحد ، مزيج من بلاهة ومن حسية [132] مبتذلة ، من النفاق ومن القسوة . ليس أدنى نأمة من المباديء الأخلاقية او الدينية ...[133]».

مثل هذه الصورة المهولة ستقدم لنا إمرأة أخرى هنرييت سَلاريه Henriette Célarié في نفس الفترة تقريباً عن نساء الجزائر . كان الوقت بالنسبة للفرنسيين وقت الجزائر . الجمع الجميع يتهافت الى مراقص وحانات ومقاهي، مدينة

---

130 نفسه ص٩٥

131 سنلتقي بأوصاف كثيرة أخرى متعاطفة بشكل أو بآخر مع النساء العربيات في معظم الأدب المكتوب من قبل نساء أوربيات ، فمثلا تقدم المبشرة الإنكليزية جي . أديث هوتشيون J. Edith Hutcheon في كتابها (لؤلؤة الشرق) المكرس لسوريا ودمشق بشكل خاص ما قبل الحرب العالمية الأولى توصيفاً أدبياً وبضعة صور فوتغرافية قيمة لنساء دمشق وأطفالها وأزقتها: «ماذا يوجد خلف جدران (دمشق) العالية ؟ ماذا عن النساء السجينات خلفها ؟ أية أمية وأية آلام لا توصف...» « كنا نندهش من رؤية فتيات تتجاوز أعمارهن الـ ١٤ و ١٥ ، لقد كان واضحاً أن التطور قد لامس دمشق القديمة ، المحافظة نفسها ..» ص٣٠وص٣٥ من كتابها (The pearl of the East) وهو دون تاريخ نشر ولكن من الواضح ان تاريخ نشره ينتمي الى فترة ما قبل الحرب الأولى.

132 Sensualité يمكن قراءتها أيضاً : لذة حسية ، ملذات .

133 نفسه ص١٠١

(بسكرة) وقبيلة ولد نايل التي كانت تمتهن الرقص والغناء . كان يتملك سيلاربيه غضب شديد من إقبال مواطنيها على هاته الفتيات : « لا أدري فيما إذا كان يوجد ناس يجدون [فتيات ولد نايل] جميلات ويعجبون ، بصدق ، ببهرجهن المصرصر، اللواتي رأيتهن يستفدن كما أتخيل من [سمعةٍ] فتنةٍ مرتبطة منذ قرون بنساء قبيلتهن » وتصف راقصة منهن : « لها عيون حمار واسعة يجعلها الكحل أكثر إستطالة ... لا شيء سوى التماع خُلَّب ... هل الرجال عميان الى هذا الحد أو هل أفكر بطريقة مختلفة عن طريقتهم في التفكير ؟[134] ». سؤال طالما سمعناه ، نحن الرجال ، من نسوتنا .

نساء هذه القبيلة هي بعض مصادر المصورين الذين صوروا العري العربي .

عن نساء هذا الكتاب

اين وجد المصورون الفوتغرافيون نساء عربيات وقفن عاريات أو شبه عاريات أمام العدسة ؟

غالبية الصور التقطت في المغرب العربي ، وثمة صور قليلة ملتقطة في مصر التي يبدو ان مجموعة كبيرة منها لم تصلنا نحن . كان هذا المغرب موضعاً للفضول الإستشراقي لأسباب واضحة ، قربه الجغرافي من القارة الأوربية وعلائقه القادمة من ذلك معها . كان ثمة زخم شديد عليها لإشباع الفضول وللمتعة الحسية . في ٢٣ كانون الثاني ١٨٥٨ كان فلوبير في تونس وكتب الى أحدهم قائلا : « أمضي أمسياتي في كاباريه مستمعاً الى مغنين يهود ومشاهداً بذاءة القراقوز [135] » ليس هذا فحسب إنما يبدو أنه كان يتردد على عاهرات المدينة ، ها هنا وصف لبعض الأماكن التي يمكن أن تكون بعضاً من صورنا قد إلتقطت فيها ، في مبغى العاهرة راحيلRa'hel مثلا : « في صحن الدار ، في وسط الطاولة مشعل من الصلصال الأخضر ، ثمة مشروبات في الباقول[136] وعَرَق (ماء الحياة) . الغرفتان مفتوحتان ، ثمة مشعل كبير على الأرض ، وفي الوسط كما لو شمعدان كنيسة تقبع راحيل ، قصيرة ، ضعيفة ، الخرطوم طويل ، الحاجبان يلتقيان تماماً عبر رسم أسود ـ أحمر . رقص بيانو . حرية كبيرة في التصرف. [...] سلالم ، غرفة في العمق ؛ أخرى الى اليسار . نساء الصالون ، قلادة جميلة بحلقات مسطحة . إنها غرفتي ! ».

في أواسط القرن الماضي كان الرحالة الأوربيون يحضرون حفلات للرقص الشرقي . ثمة تعليقات كثيرة ممتعة عنها ، تتراوح بين الإنذهال وبين الإستسخاف (كما في تعليق جول لوكليرك Jules Leclerq) [137] كتبها الرحالة الفرنسيون عن هذا النمط من الرقص . كان الكاتب موباسان يظن ان أصل هذا الرقص هو آشوري . وكانت وكالة السياحة كوك Cook تزود زبائنها بإسم (فاطمة) في العاصمة الجزائر التي صارت تمثل الجمال المحلي الغادي موضة . كانت سمعة فتيات ولد نايل التحررية قد وصلت الى العاصمة الفرنسية والى أمريكا . كن يمتهن الرقص ويتدربن على حركاته منذ الصغر . كانت نساؤها « محيرة وصادمة بأخلاقهن الحرة للغاية . كانت تقاليدهن في

---

134 نقلا عن Michéle Salinas: voyages et voyageurs en Algerie 1830-1830 Toulouse 1985 P.226

135 Flaubert, correspondance; paris Charpentier: 1907 p.129-130 .

136 هو كوز لا عروة له

137 Michéle Salinas: voyages et voyageurs en Algerie 1830-1830 Toulouse 1985 P.224

الدعارة من أجل جمع المهر الكافي الذي يسمح لهن بالزواج مصدر شجب غالبية الرحالة الذين لم يحددوا فيما إذا خضعوا لسحر (النايليات) ولكنهم كانوا يقدمون أنفسهم كأخلاقيين [138] . كانوا يشجبونها غالباً على إعتبارها خطيئة من وجهة نظر مسيحية ، موقف منافق على حد تعبير ميشيل سالينالس إذا ما أخذنا بنظر الإعتبار إنعطاف وتوسع العادات في فرنسا ، لأن جميع القبائل في الجزائر كانت تزود ، كما يلاحظ دو موباسان ، كل من يريد بالعاهرات ، « ان الدعارة تدخل رسمياً الى النشاط السياحي » [139] بحيث ظهر أكثر من كتاب واحد عن الدعارة في مستعمرات فرنسا العربية[140] وهذه الملاحظة ذات أهمية بالغة وتشرح لنا ظهور (الحاجة) الى صور فوتغرافية تدل السواح المعنيين الى مظانهم الجنسية .

يبدو ان قلة قليلة من هؤلاء الرحالة من لم يدلف الى بسكرة ولد نايل . حتى ان الأمريكي فريديريك أرثر بريغمان[141] يقدم لنا بدوره ، سنة ١٨٩٠ ، تفاصيل دقيقة عن ولد نايل : « كان هناك من ٨ ألى ١٠ عشر نسوة من ولد نايل ينتظرن دورهن للرقص [...] كانت وجوههن موشومة ومصبَّغة ، ثمة لطخات (بحجم الدولار) فوق كل خد ، ثمة رسوم صلبانية ومتعرجة على الأحناك والخدود والجباه ، نفسها كانت على الأذرع ، الرموش كانت مثقلة بكحل كثيف . كانت رائحة مسك قوية تنبعث من أجسادهن . أيديهن كانت محلاة بالمعاضد والحلي بألوان كثيرة كانت في تضاد مع أثوابهن الثقيلة ، العريضة [...] كن يتجمعن حول الطاولة يلففن السكائر ، ثمة الكثير من قناني النبيذ تحت تصرفهن .»



(١٤) إمرأتان من قبيلة (ولد نايل)

ويمضي الى القول : « كان من الصعب الحصول على واحدة كموديل [لرسمها] سوى أننا نجحنا بالحصول على موعد [...] وفق التقاليد العربية طلبوا سعراً مبالغاً فيه غير المبلغ الذي ستأخذه الفتاة لاحقاً ، كان صاحب المقهى يريد ٢٠ فرنكاً [142] [...] لم تأت في اليوم التالي فذهبنا نحن اليها . ثمة شارع كامل تسكنه الآنسات الإحتفاليات هاته . كانت الصغيرات منهن يعشن بترف ويسكنَّ ببيت من طابقين ، أما المتقدمات بالسن فكن يسكنَّ اما الطابق

---

138 المصدر أعلاه نفسه ص٢٢٦

139 نفسه ص٢٢٨

140 نذكر منها - 1 - Laurent: La prostitution arabe. Archives d'Anthropologie criminelle 1909. 2 - Léblon & Lucas: Tatouage chez les prostitueés. 3 - Herber(J.): Tatouage des prostituées marocaines (extrait d'une revue).

141 Winters in Algeria: Written and illustrated by Frederick Arthur Bridgman.New Yerk 1890 p.203

142 نفسه ص٢٢٢ . بينما يذكر نص آخر يتعلق بـ (نساء شمال أفريقيا) مكتوب في سنة ١٩٥٥ : John et Jane Everard: Oriental model.Robert Hale Lit.London 1955 p.7 أن السهرة كانت تكلف عشر باونات إسترلينية . النص من الحماقة والتسطيح بمكان كبير.

المحاذي للشارع أو في طابق تحت الأرض [143]».

إننا هنا وجهاً لوجه مع بعض الأماكن التي يمكن أن يكون قد جرى تصوير العُرية العربية فيها. لقد صور لينيرت الكثير من نساء ولد نايل ولكن بأزيائهن الكاملة التي تتميز بالكثير من التفاصيل عن غيرها . ولكننا لا نعرف فيما إذا صورهن عاريات . جميع البطاقات التي بحوزتنا ، من غير هذه المنشورة في هذا الكتاب ، لنساء المغرب العربي خاصة من العاريات ومن غير العاريات لا تدل على أن الموديلات غير العارية هي نفسها العارية ، لكن ليس من المُستبعد ان يكون هو أو غيره قد صور هناك . الأكيد ، تماماً بأن لينيرت قد عمل مجموعته العارية في تونس ، غالباً ، وربما في جزيرة جربة إذا ما أخذنا الحلي التي تضعها الموديلات بنظر الإعتبار كما في بسكرة . كان قد إستأجر منزلا في العاصمة التونسية من الطراز العربي وأختار ، من بعض الأوساط ، موديلاته بدقة ثم شرع بتصويرها. هذه الأوساط لا تختلف عن الأوساط التي يصفها واصفو نساء ولد نايل : الأجواء والطقوس ذاتها .

ربما تقع إثارة هذا العمل ، إذا ما كان ثمة من إثارة ، في أننا نستطيع أن نرى ، بجلاء ، هذا الجسد الأنثوي العربي الذي طالما حُجِب وحُجِّب ، مانحاً المخيلة العربية قبل غيرها الألم والعذاب ، وقد صار برهاناً على ان ليس ثمة ما يُرهب فيه ، بل ثمة البهجة . صحيح أن بعض الصور تستعرضه بلياقة قليلة وأناقة أقل وهي تخاطب مشاهداً غربياً ، لأنها عملت له أصلا ، وصحيح ان الكثير من هذه الصور تطلع من تقاليد رؤية إستشراقية مبتسرة تقلل من شأن الآخر وحتى من جسده الإنثوي ، لكنه صحيح تماماً أن صوره هي برهان على أن ثمة ما يستحق أن يدرس دون خوف ، وأن الصورة هي موضوع للمتعة البصرية مثلما هي موضوع للفكر المدقق في آن واحد.

شـــاكـــر لعيـبـي
جنيف ٢٥ ـ ٥ ـ ١٩٩٢

---

143 .نفسه ص٢٢٦



بطاقة بريدية مصرية ـ ١٩٢٢



بطاقة بريدية مصرية ١٩٢٢



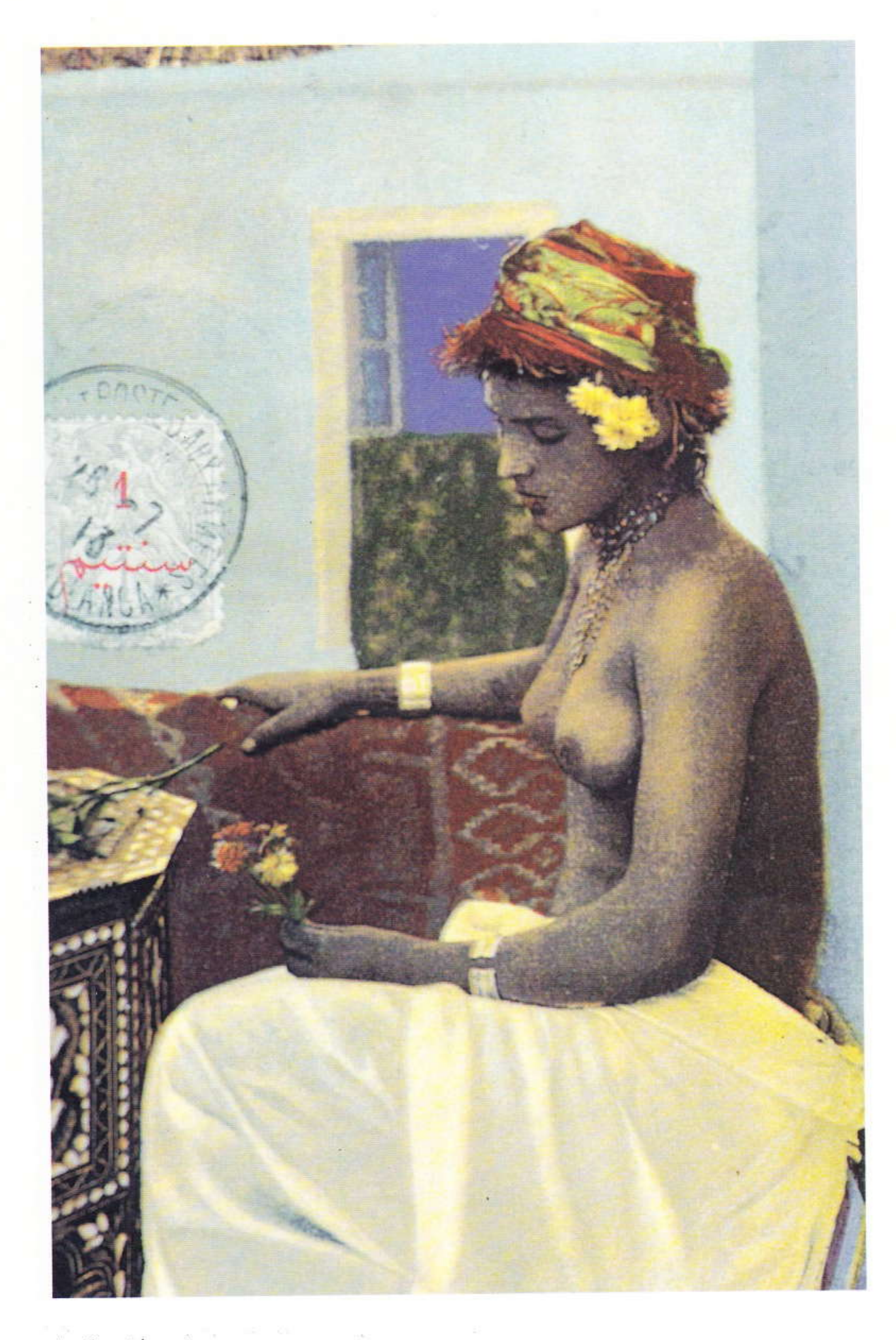
بطاقة بريدية مصرية ١٩٢٢



بطاقة بريدية مصرية ١٩٢٢



تصوير لينيرت ولاندروك



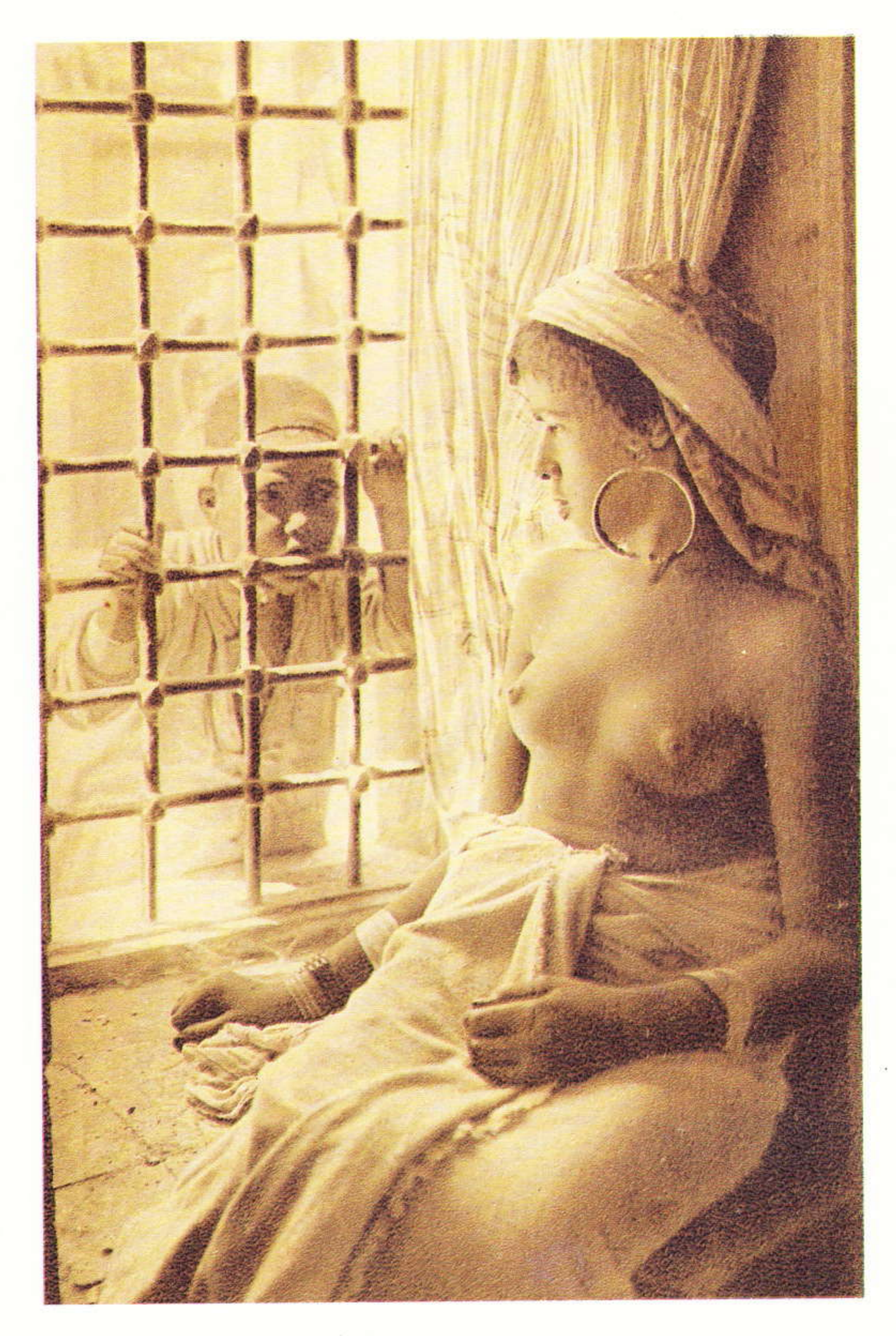
تصوير لينيرت ولاندروك



تصوير لينيرت ولاندروك



تصوير لينيرت ولاندروك



تصوير لينيرت ولاندروك



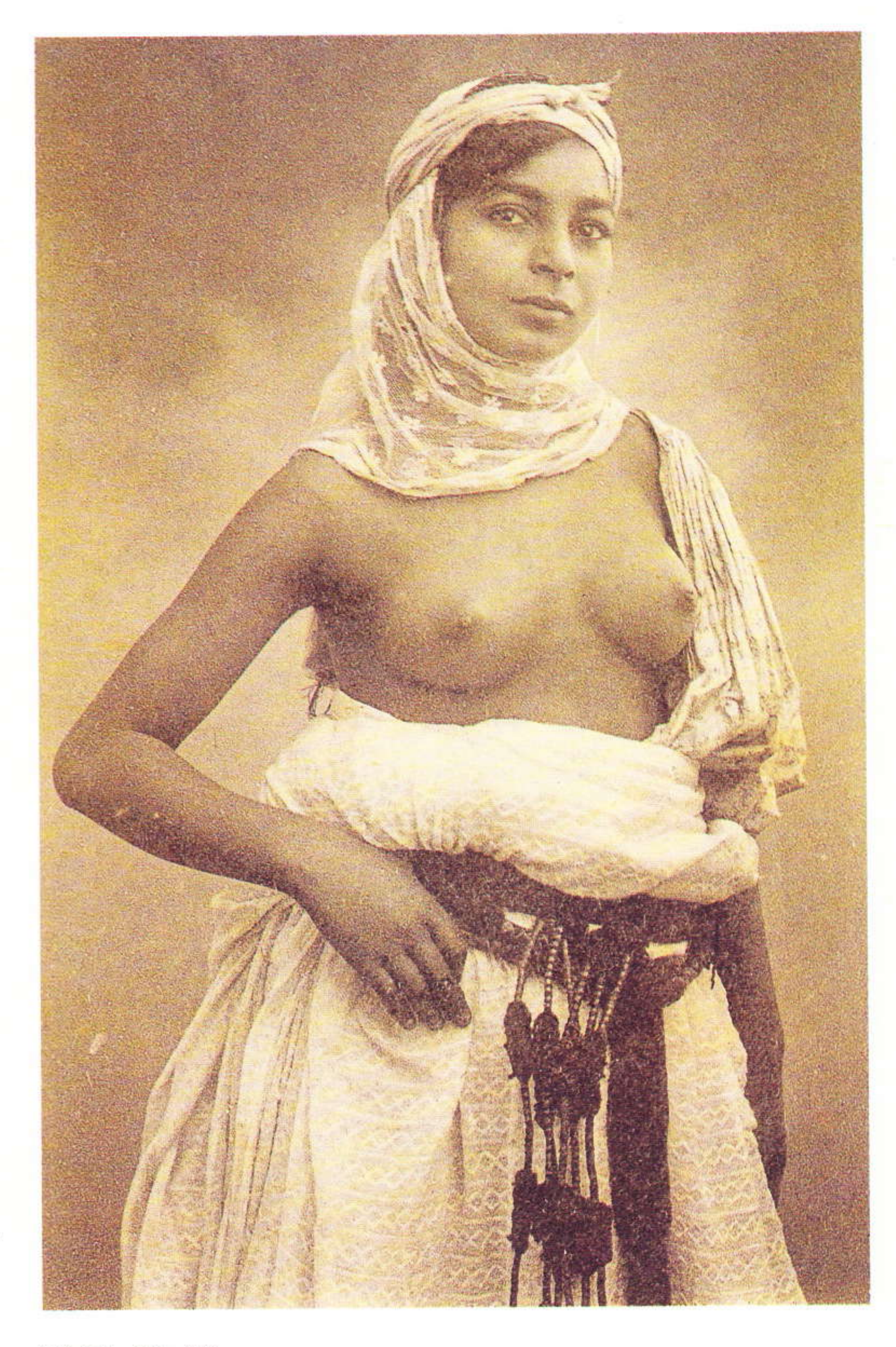
تصوير لينيرت ولاندروك



تصوير لينيرت ولاندروك



تصوير لينيرت ولاندروك



الألزاسية للفنون الأرتوماتيكية



الالزاسية للفنون الاوتوماتيكية



تصوير لينيرت ولاندروك



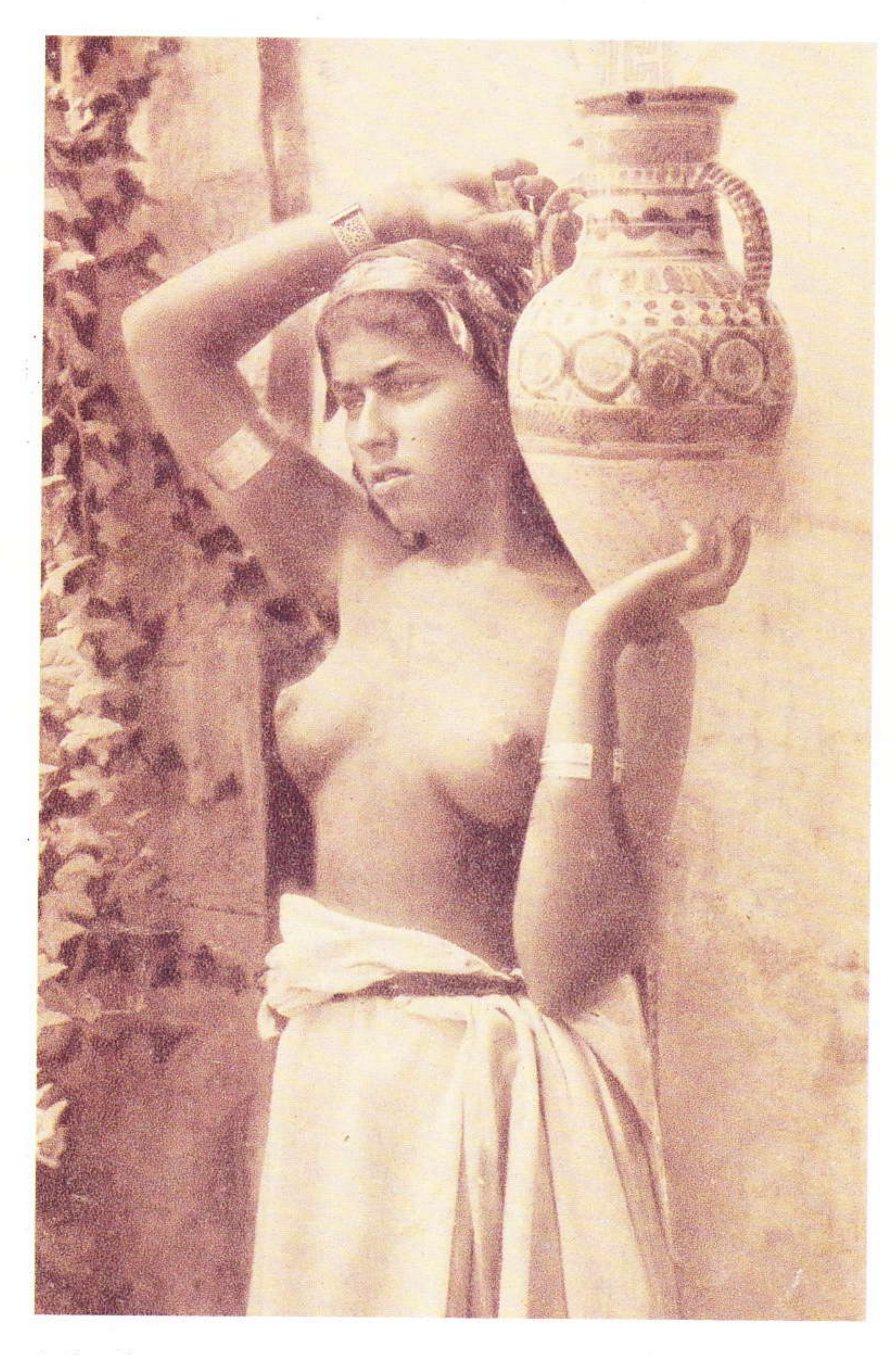
تصوير لينيرت ولاندروك



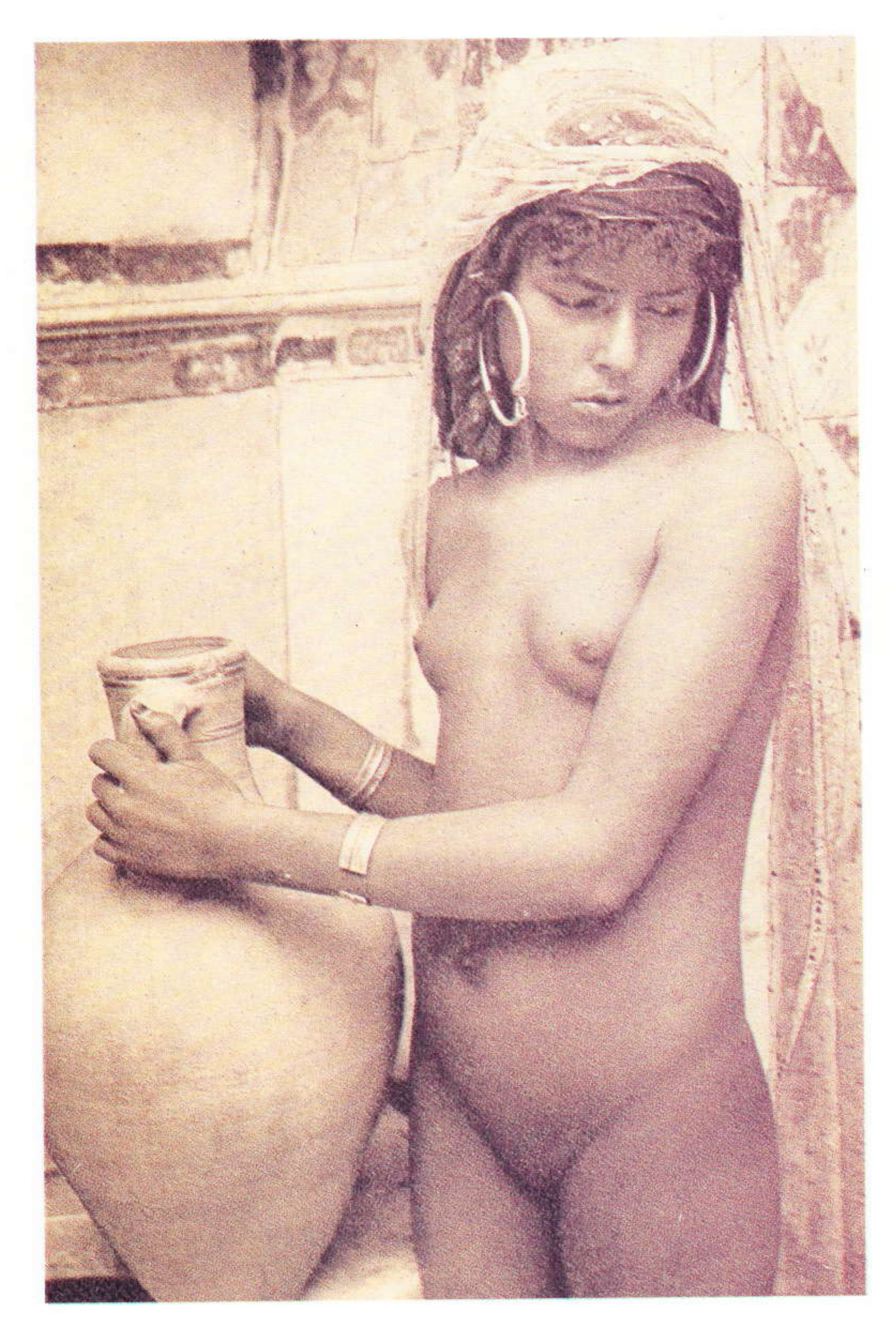
تصوير لينيرت ولاندروك



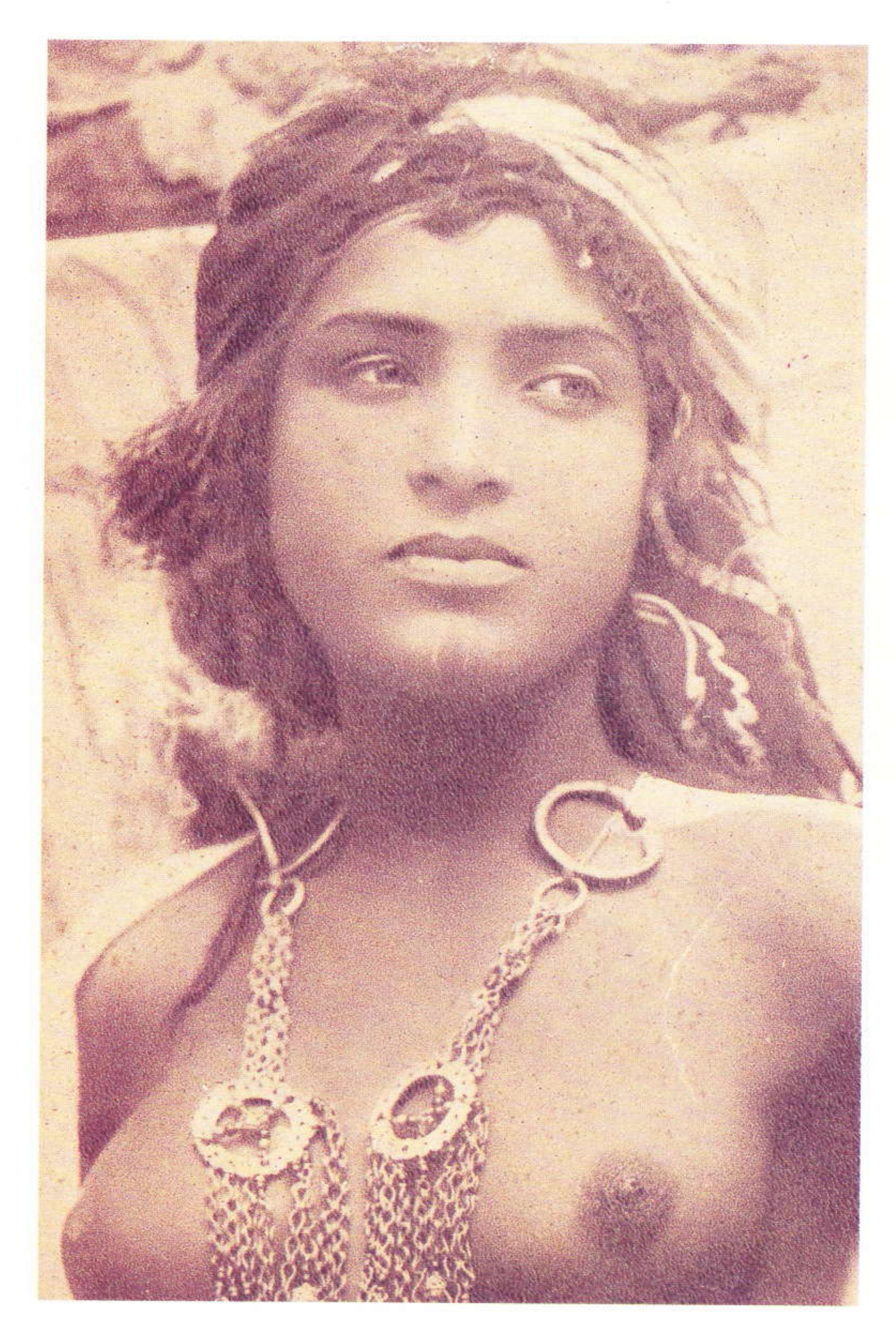
تصوير لينيرت ولاندروك



تصوير لينيرت ولاندروك



تصوير لينيرت ولاندروك



تصوير لينيرت ولاندروك



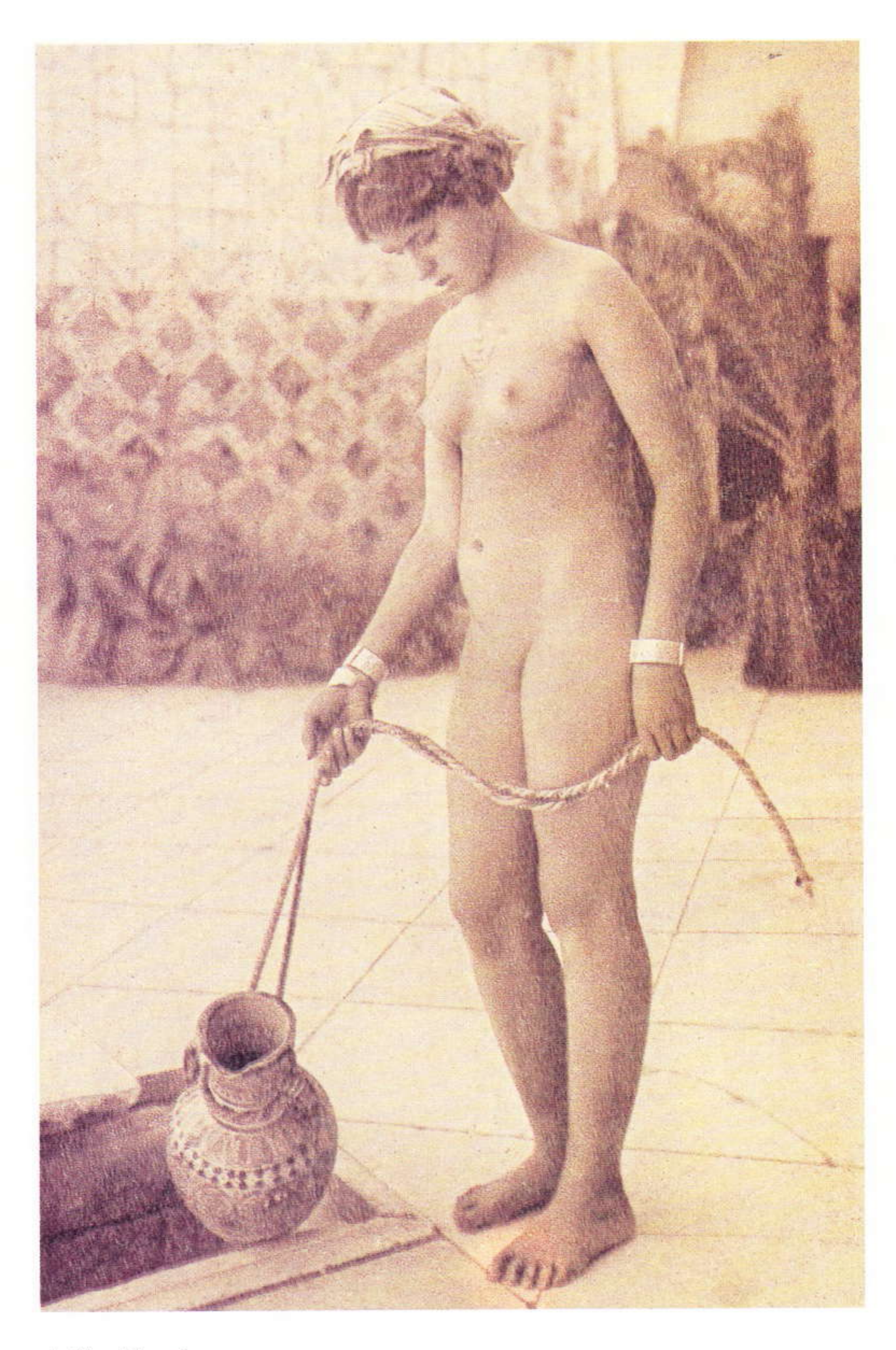
تصوير لينيرت ولاندروك



تصوير لينيرت ولاندروك



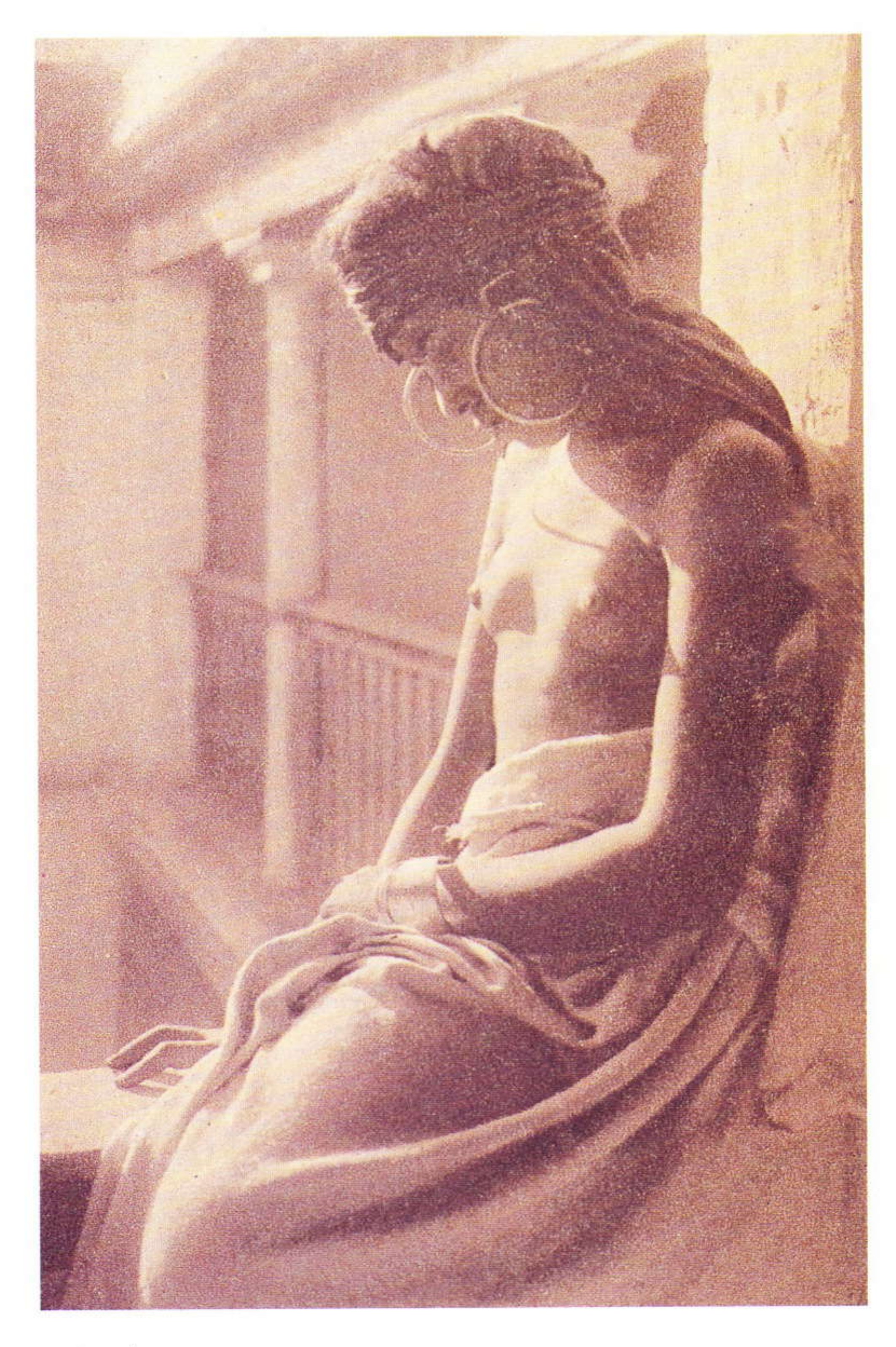
تصوير لينيرت ولاندروك



تصوير لينيرت ولاندروك



تصوير لينيرت ولاندروك



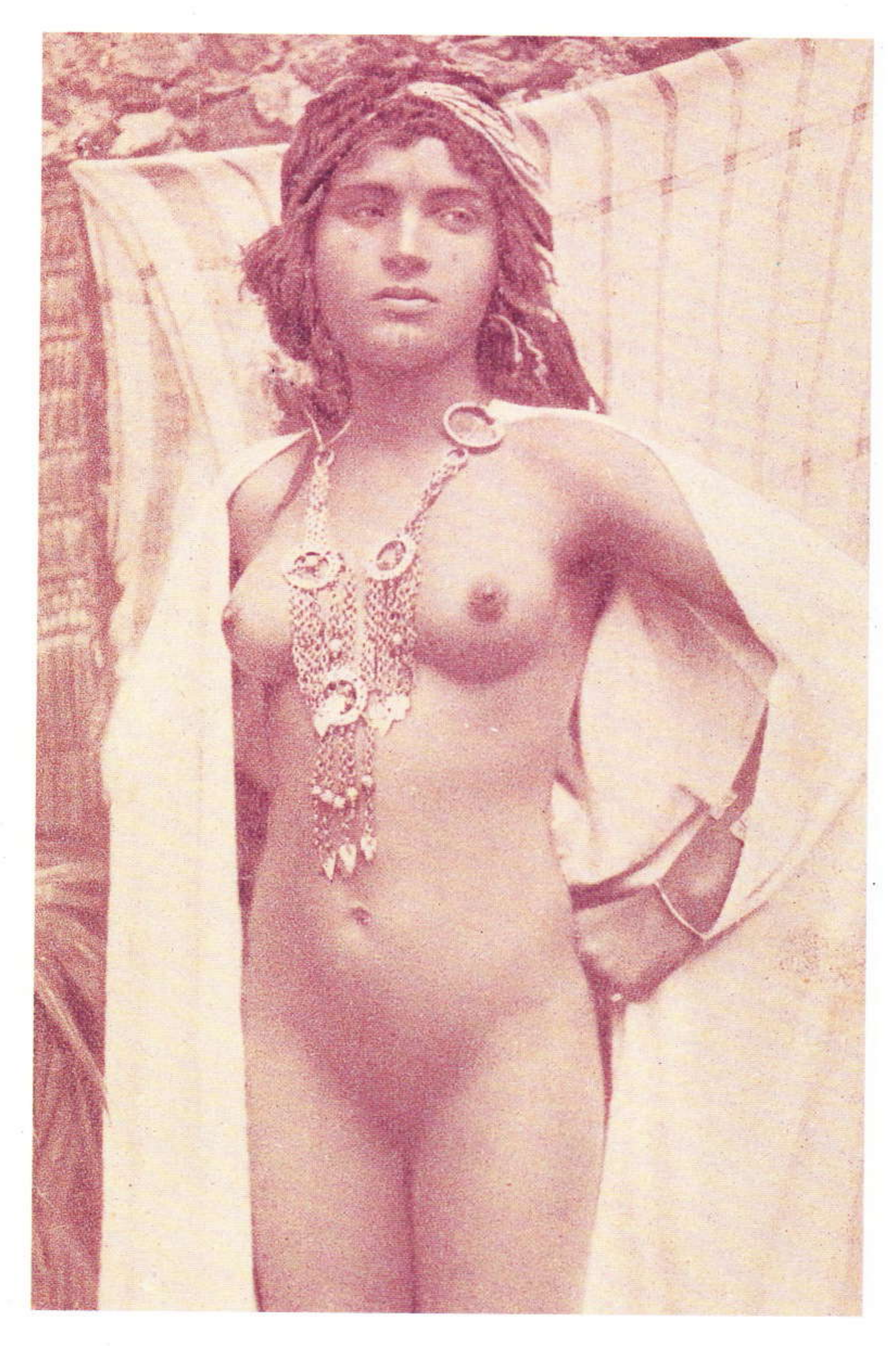
تصوير لينيرت ولاندروك



تصوير لينيرت ولاندروك



تصوير لينيرت ولاندروك



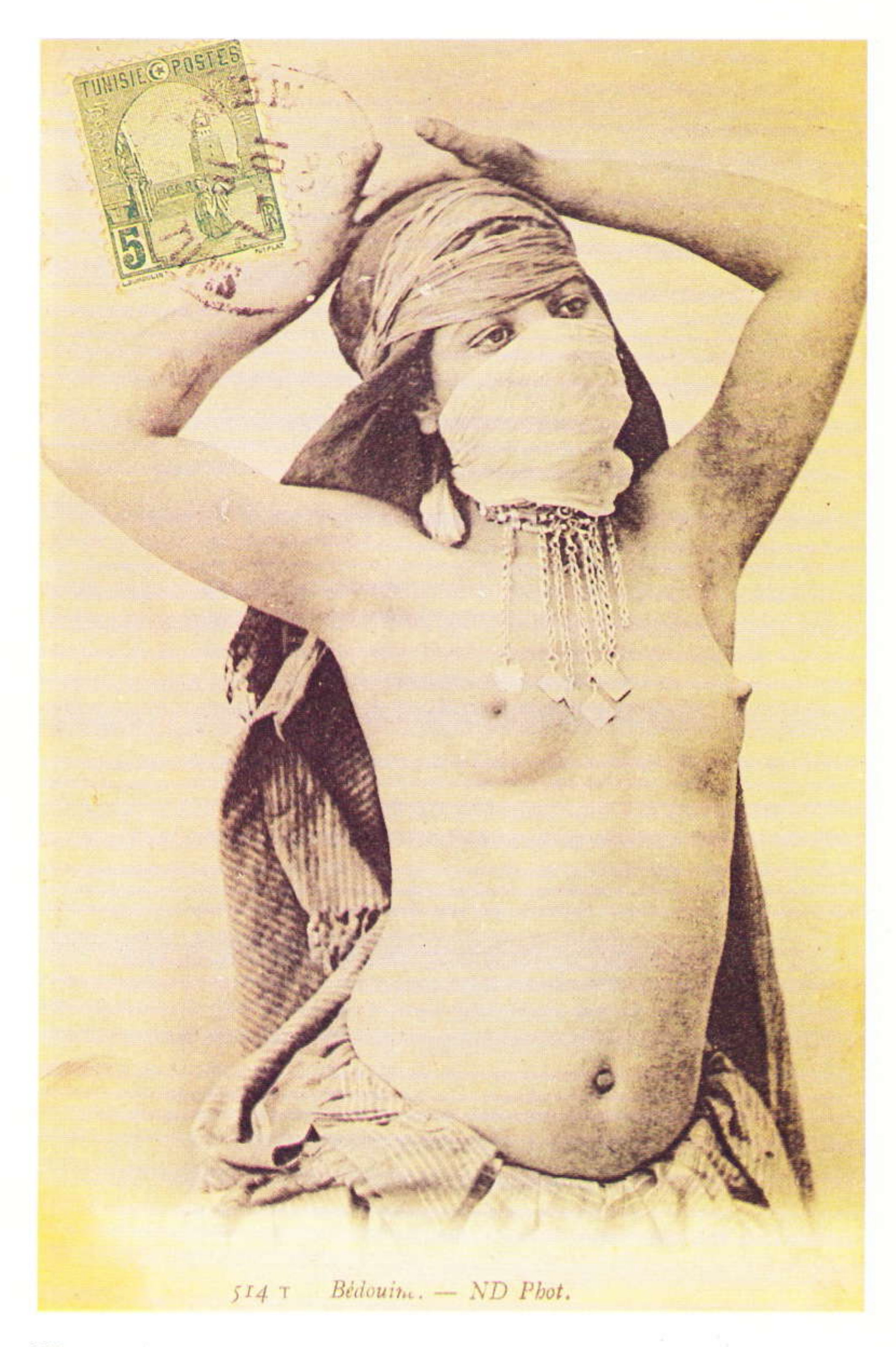
تصوير لينيرت ولاندروك



الألزاسية للفنون الفوتوميكانيكية



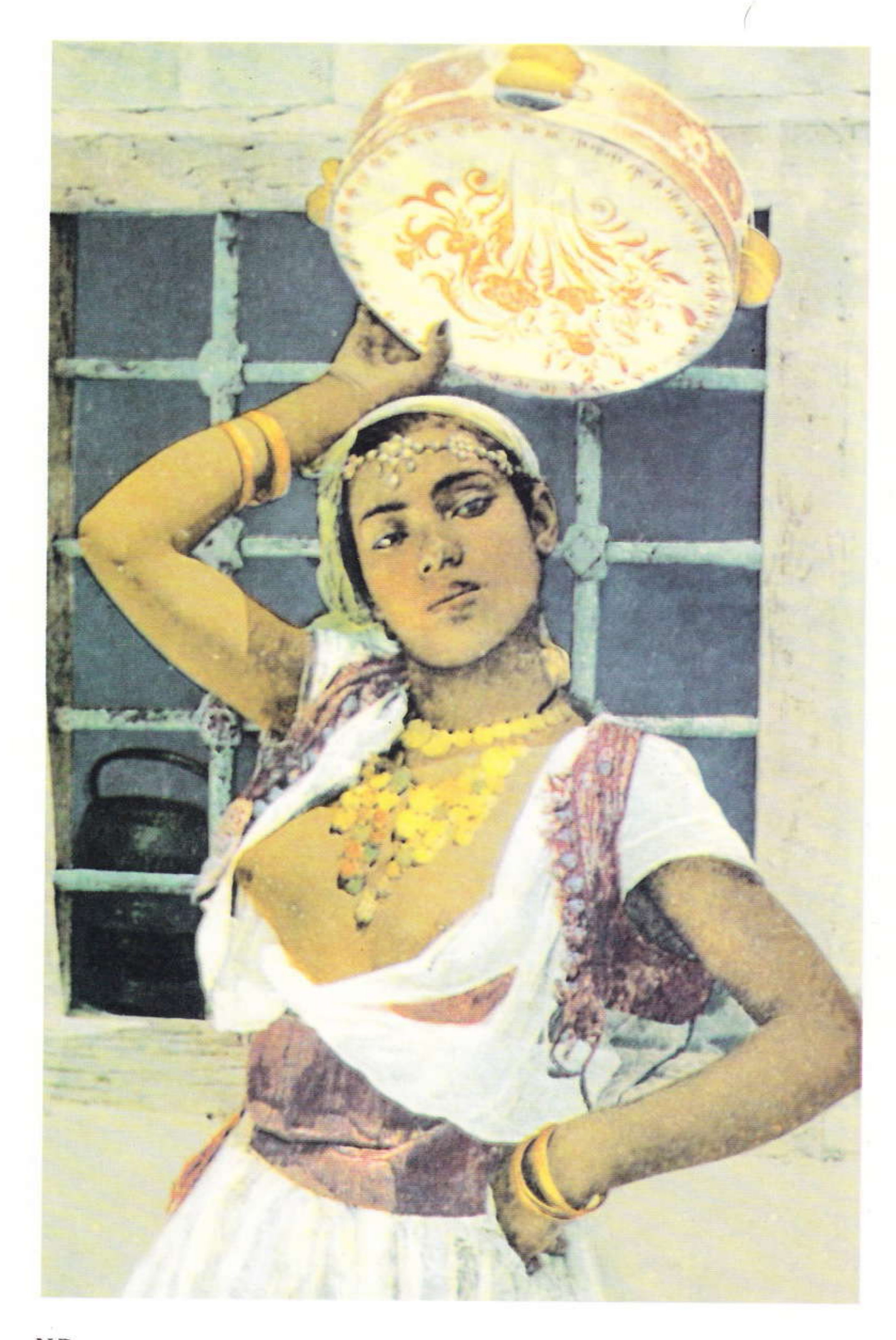
الألزاسية للفنون الفوتوميكانيكية



تصوير N.D



تصوير N.D



تصوير N.D



تصوير فون غلودن ١٩١٠



مصوّر مجهول - تونس ؟



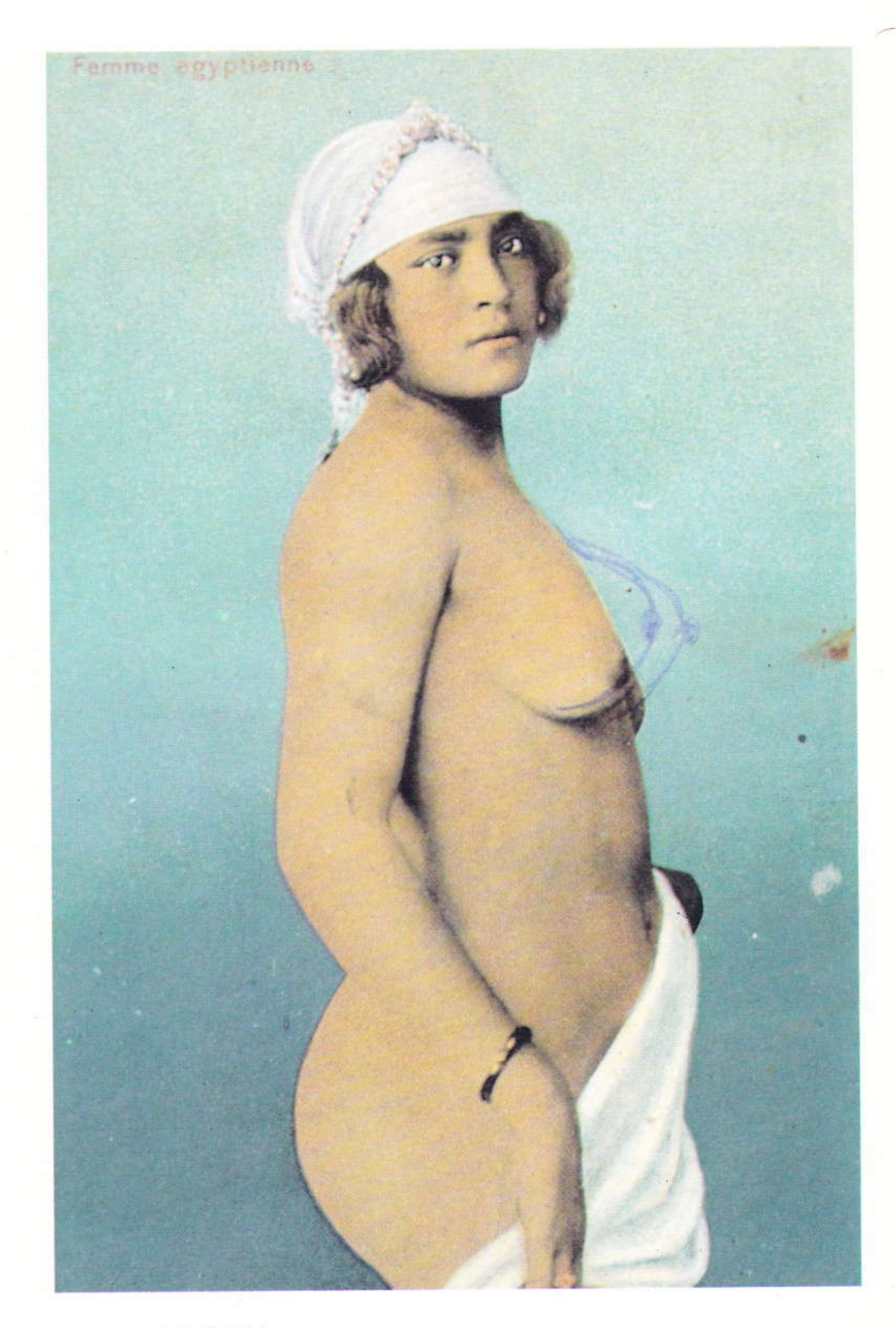
مصوّر مجهول - بداية القرن



تصوير فلاندران ـ المغرب



مصوّر مجهول - A.M.T ؟



تصوير أو إنتاج الأخوان إفيتيموس بورسعيد



مطبعة كامبييه ـ مدينة ماكون الفرنسية



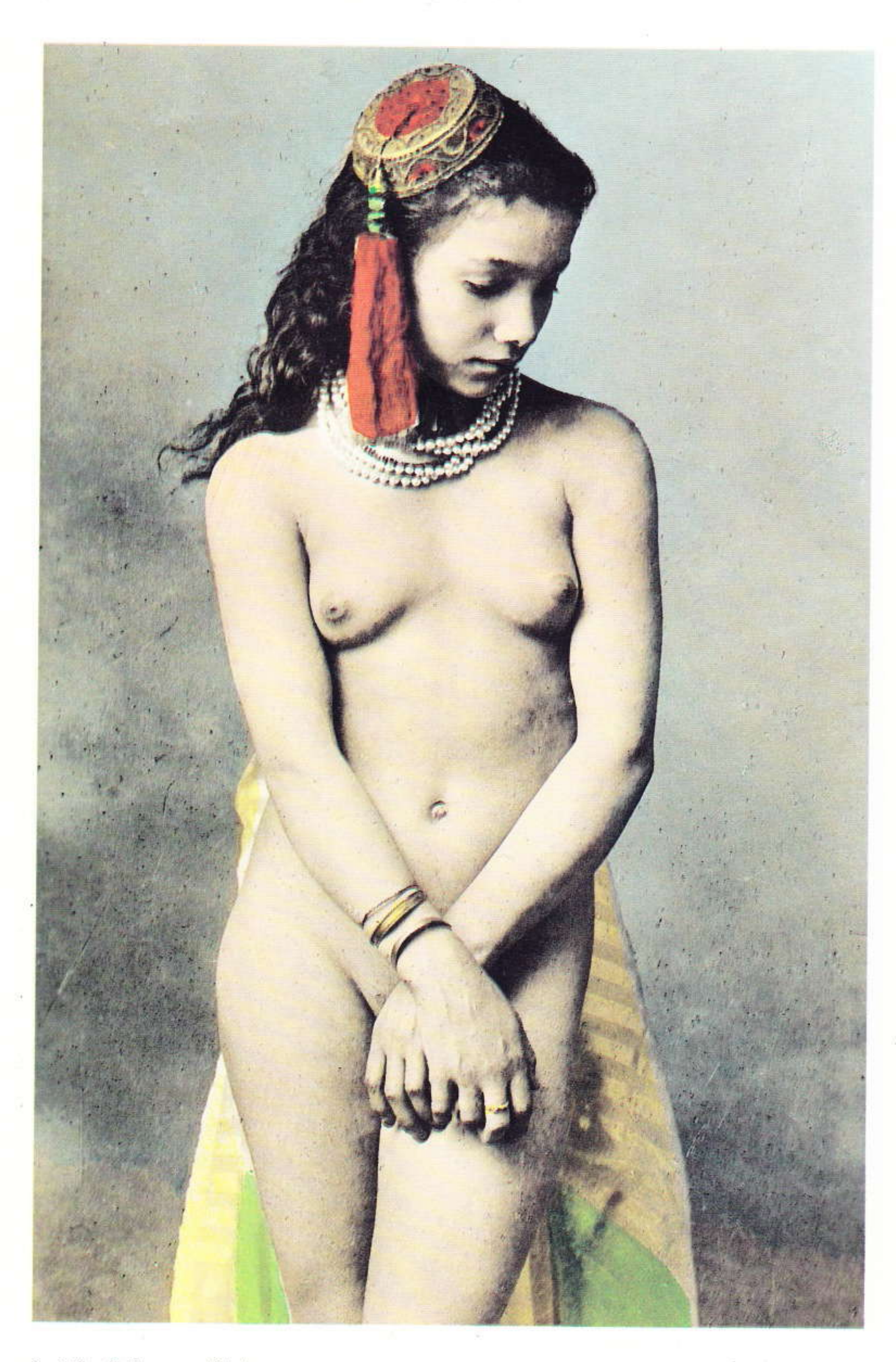
مطبعة كامبييه ـ مدينة ماكون الفرنسية



مطبعة كامبييه ـ مدينة ماكون الفرنسية



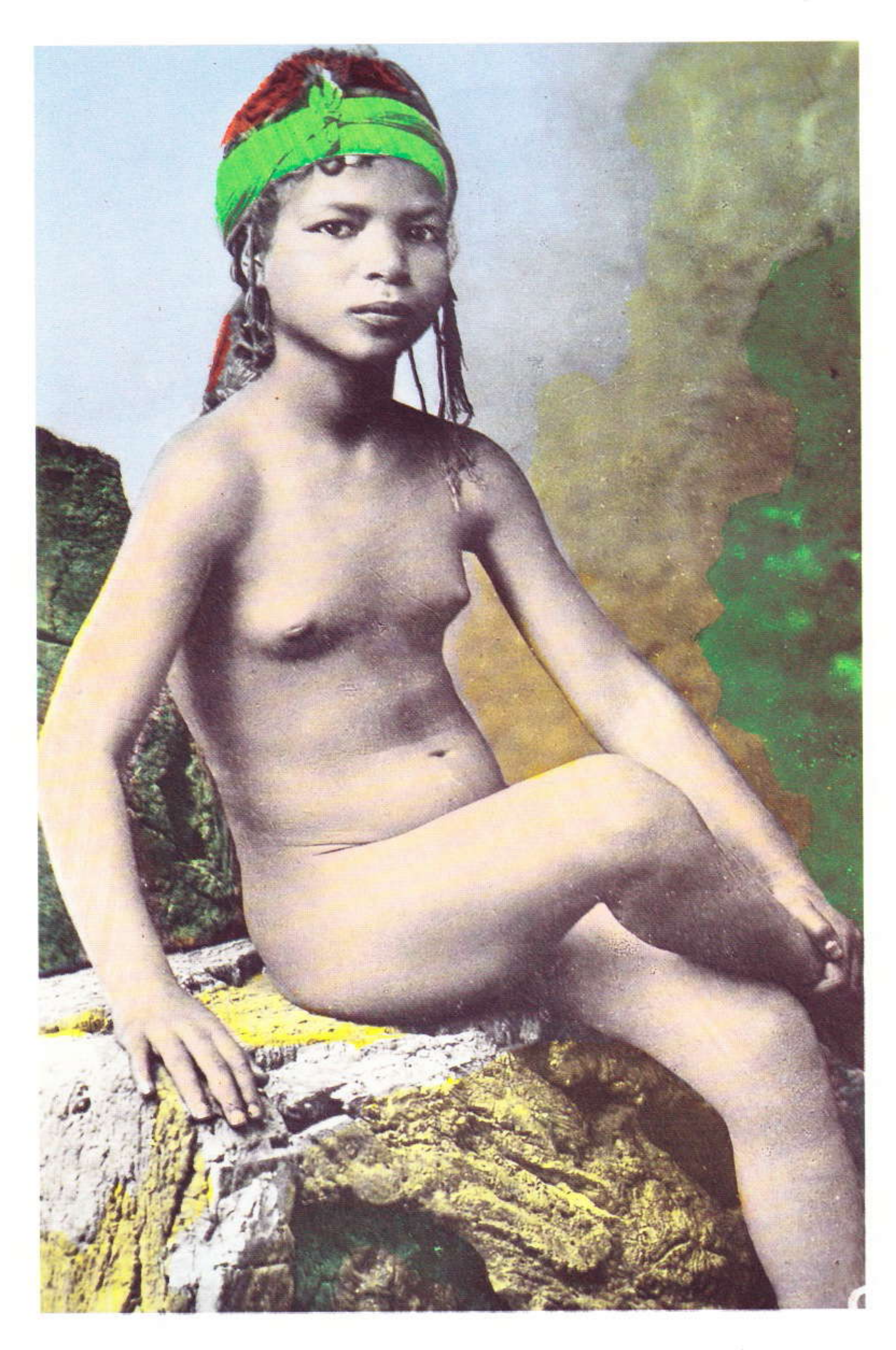
مطبعة كامبييه - مدينة ماكون الفرنسية



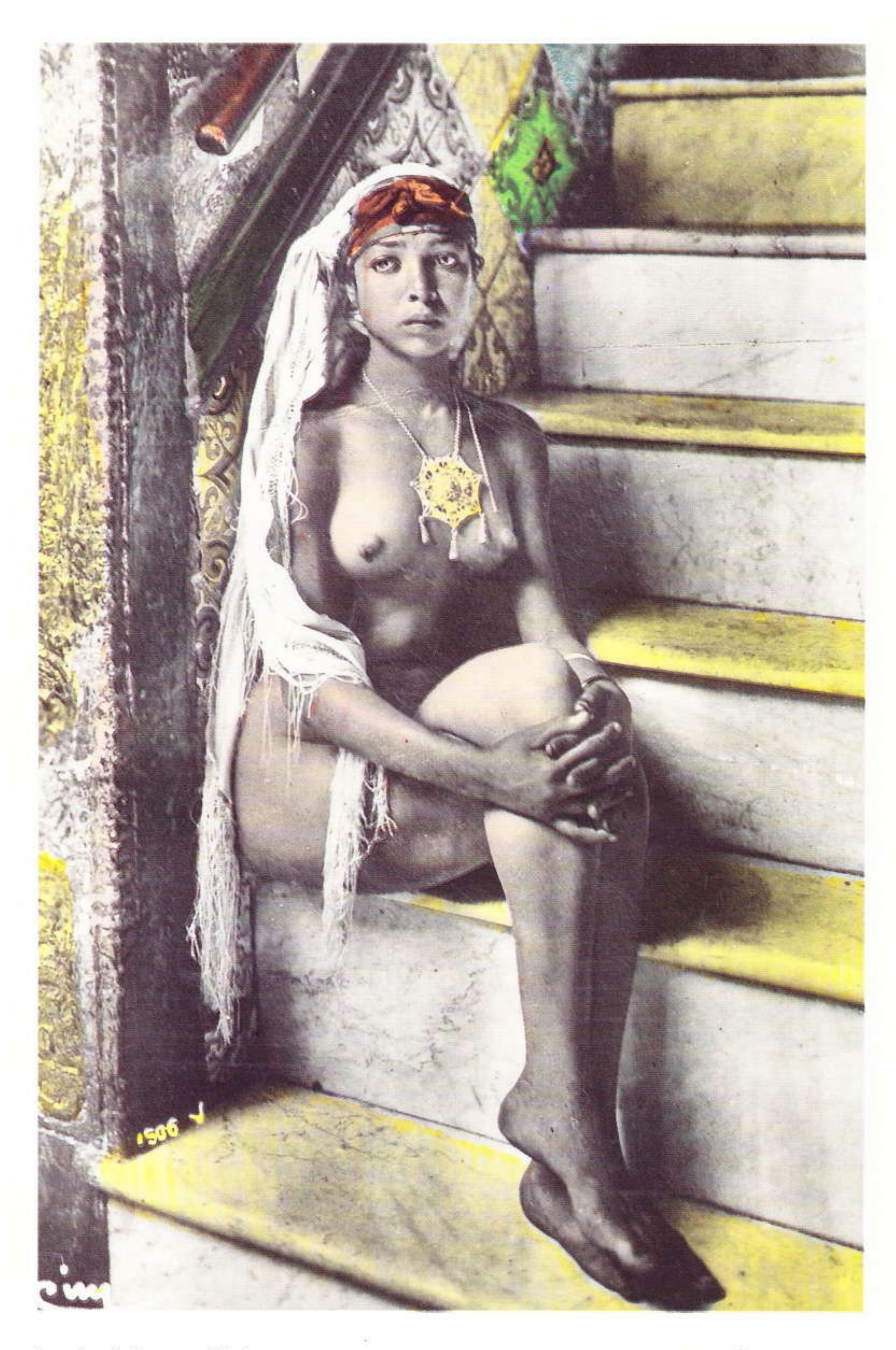
مطبعة كامبييه - مدينة ماكون الفرنسية



مطبعة كامبييه ـ مدينة ماكون الفرنسية



مطبعة كامبييه ـ مدينة ماكون الفرنسية



مطبعة كامبييه ـ مدينة ماكون الفرنسية



مطبعة كامبييه ـ مدينة ماكون الفرنسية



كليشيه A.D.I.A مدينة نيس الفرنسية



Collection Id'eal P.S. الجزائر.



تصوير بيير لويس ـ الجزائر ١٩٠٠



تصوير بيير لويس ـ الجزائر ١٩٠٠



تصوير بيير لويس ـ الجزائر ١٩٠٠



مصوّر مجهول عن كتاب الإنكليزي سيبروك ١٩٢٧



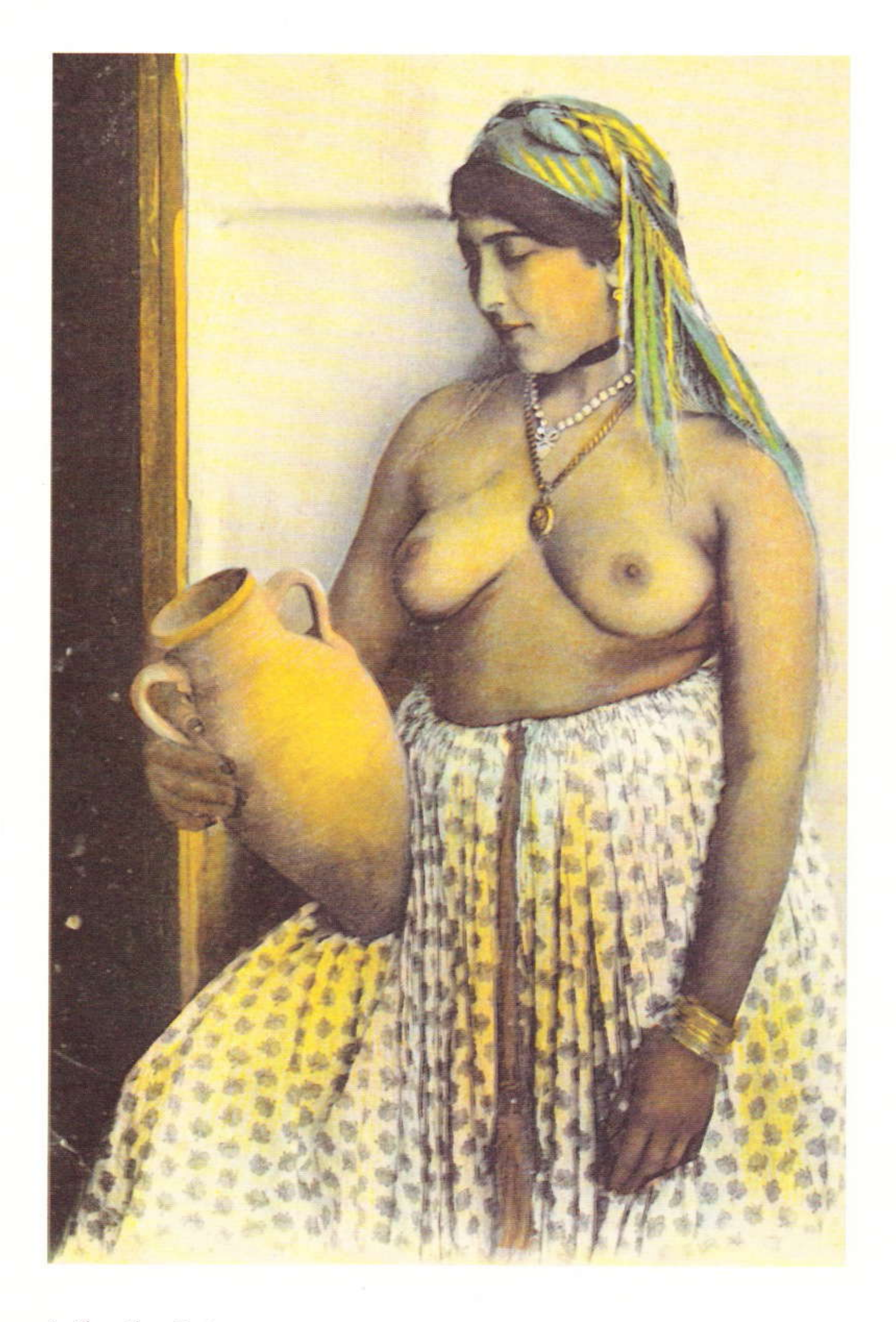
تصوير لينيرت ولاندروك



تصوير لينيرت ولاندروك



صورة ملتقطة في الجزائر من قبل جيزر ومؤرخة سنة ١٩١٨



تصوير لينيرت ولاندروك



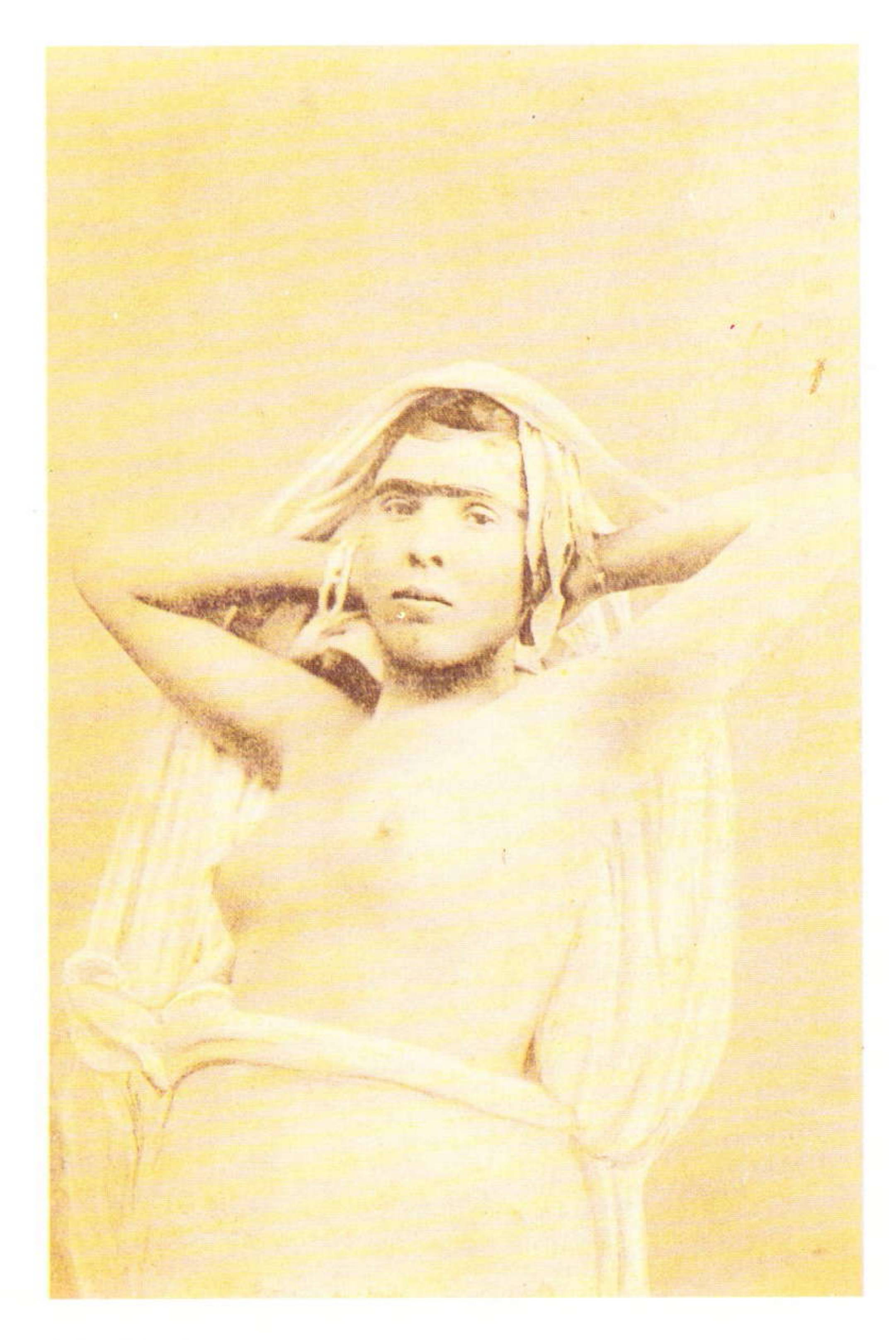
تصوير لينيرت ولاندروك



تصوير لينيرت ولاندروك



تصوير لينيرت ولاندروك



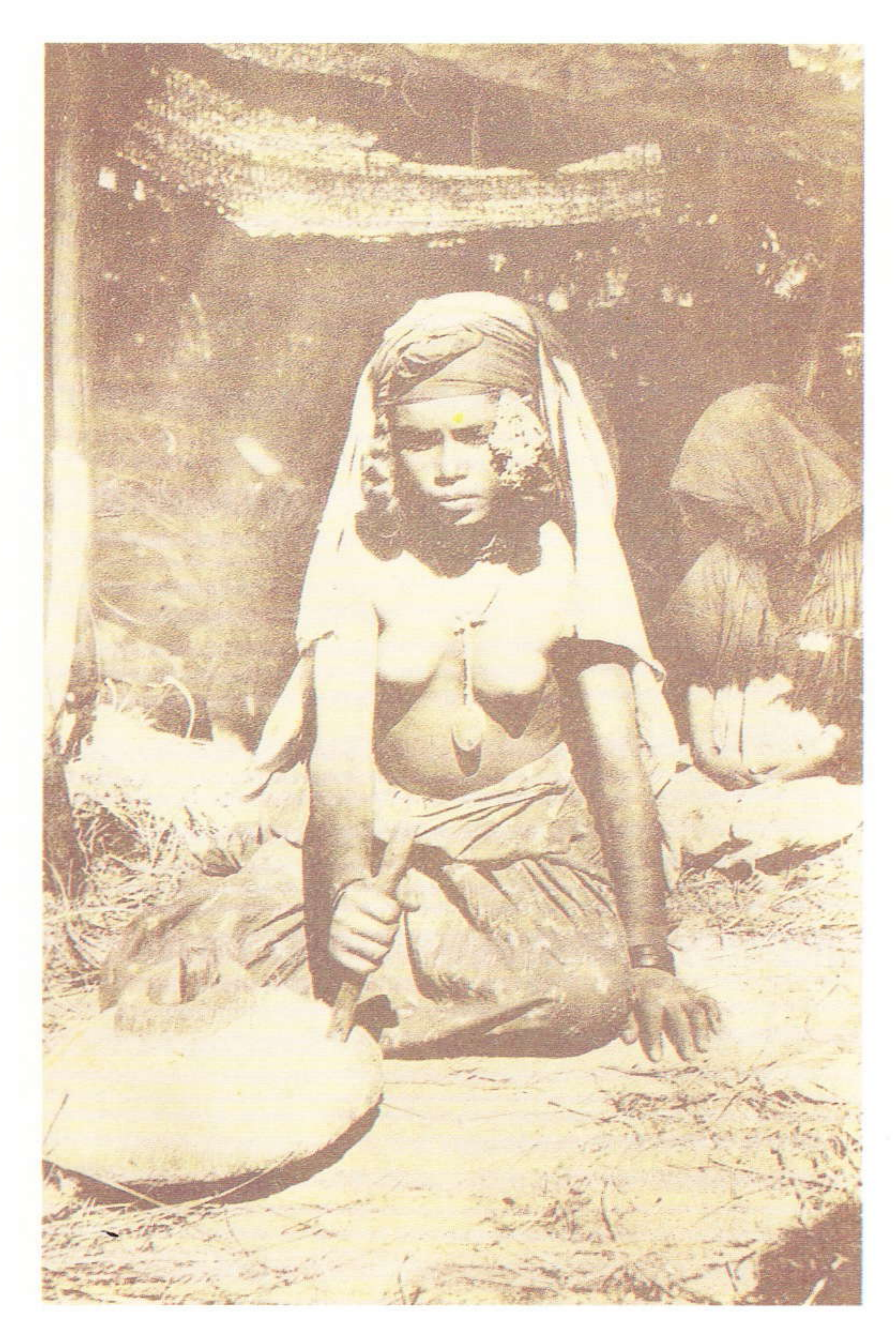
تصوير لينيرت ولاندروك



تصوير لينيرت ولاندروك



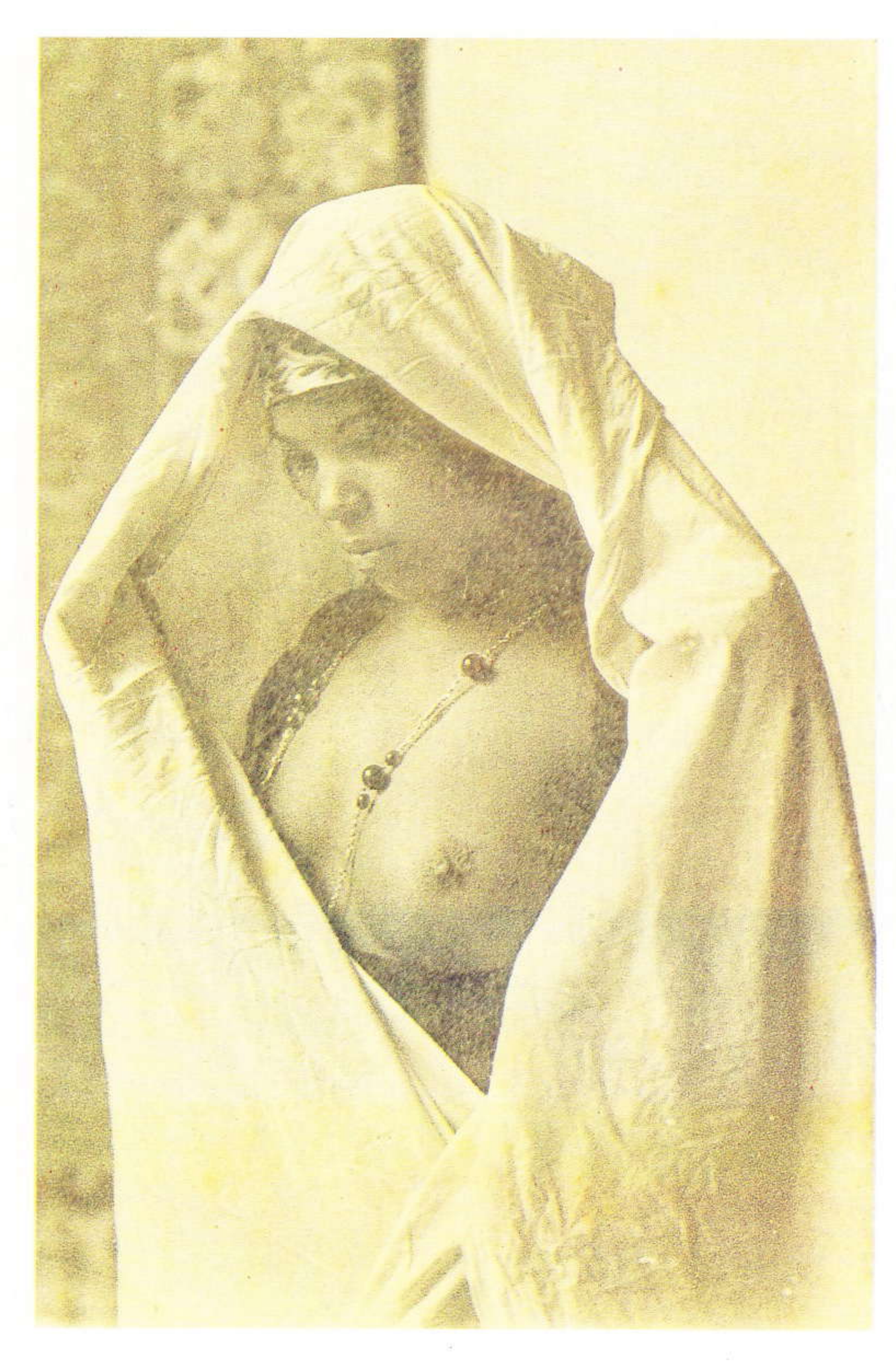
الالزاسية للفنون الفوتوميكانيكية



الألزاسية للفنون الفوتوميكانيكية



الالزاسية للفنون الفوتوميكانيكية



الالزاسية للفنون الفوتوميكانيكية



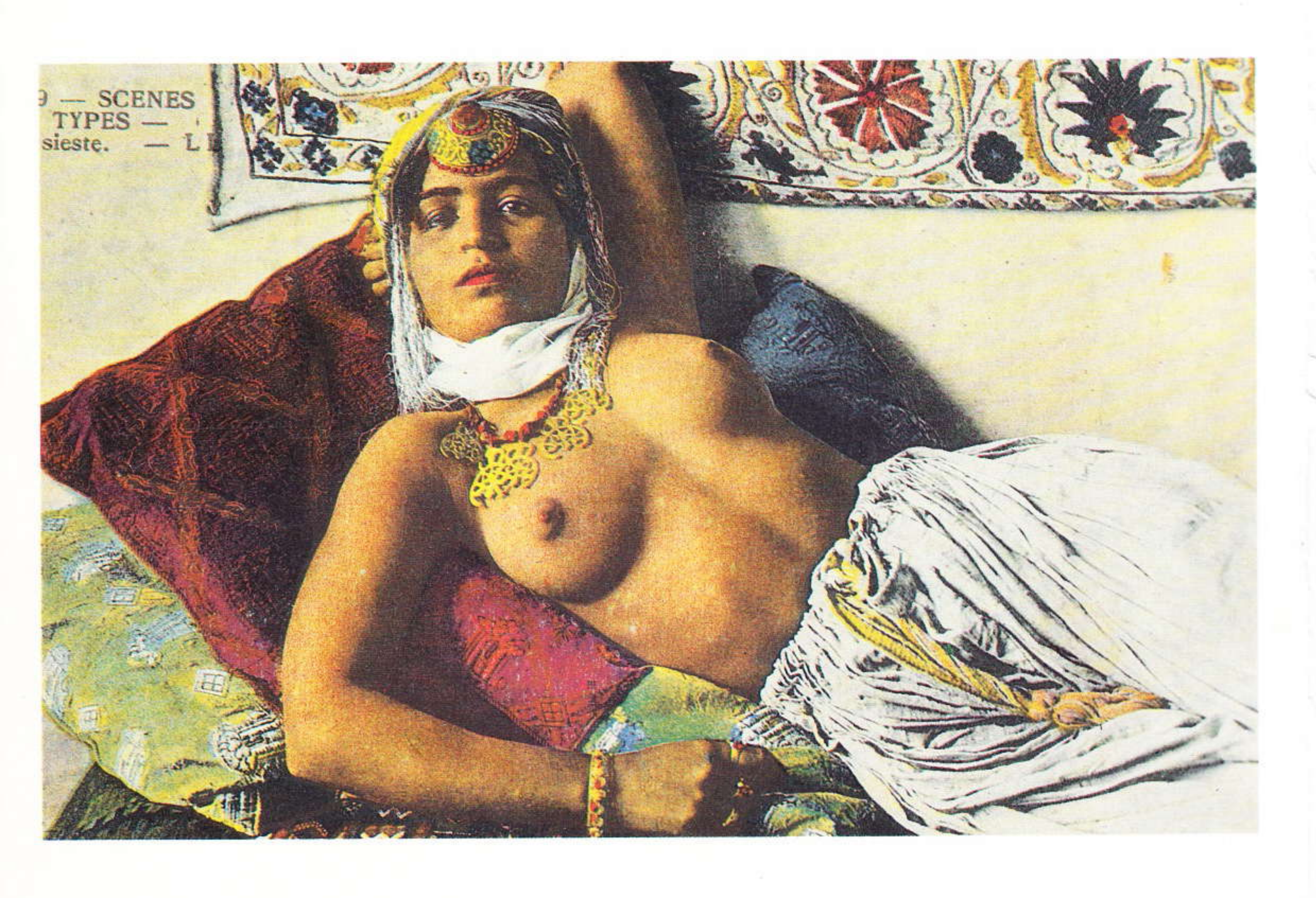
الالزاسية للفنون الفوتوميكانيكية



الألزاسية للفنون الفوتوميكانيكية



مجموعة الجنرال فورتييه



تصوير لينيرت ولاندروك



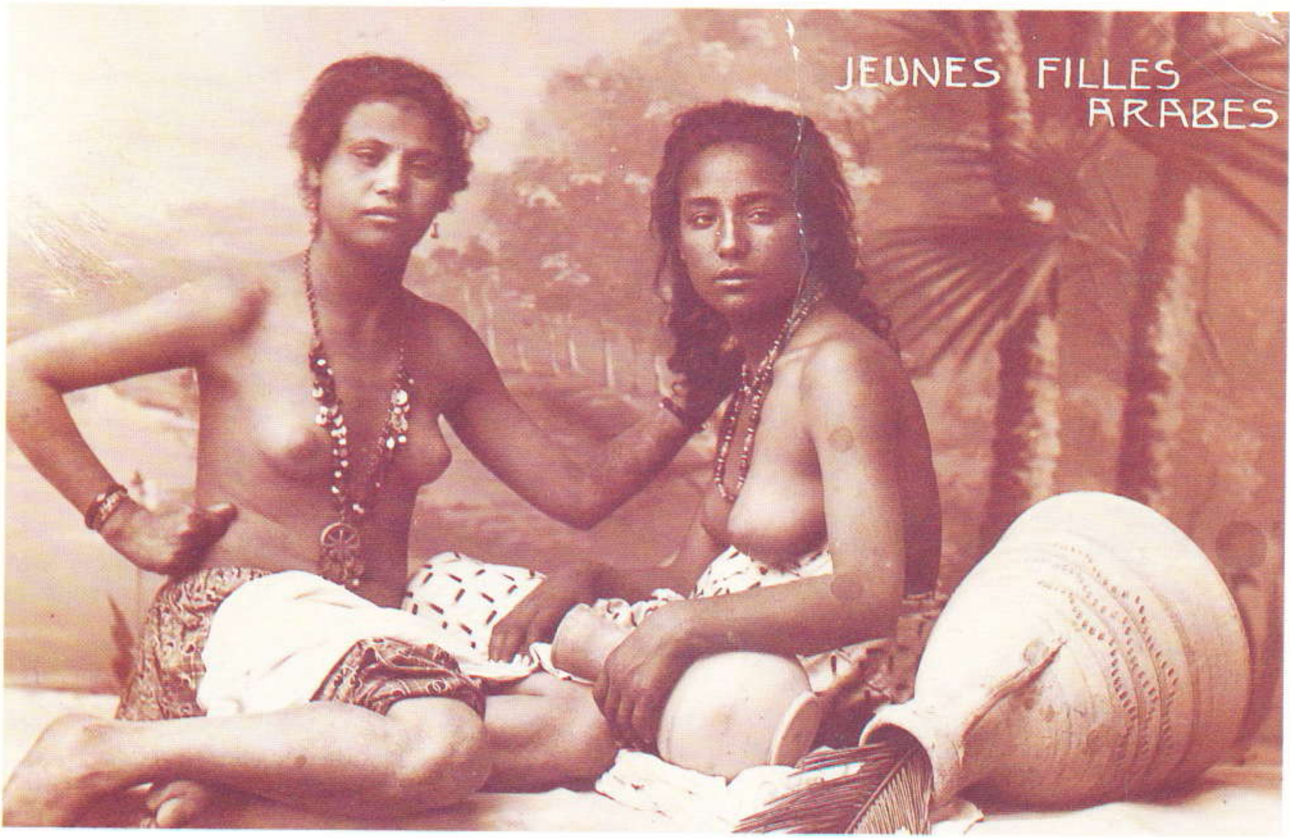
تصوير لينيرت ولاندروك



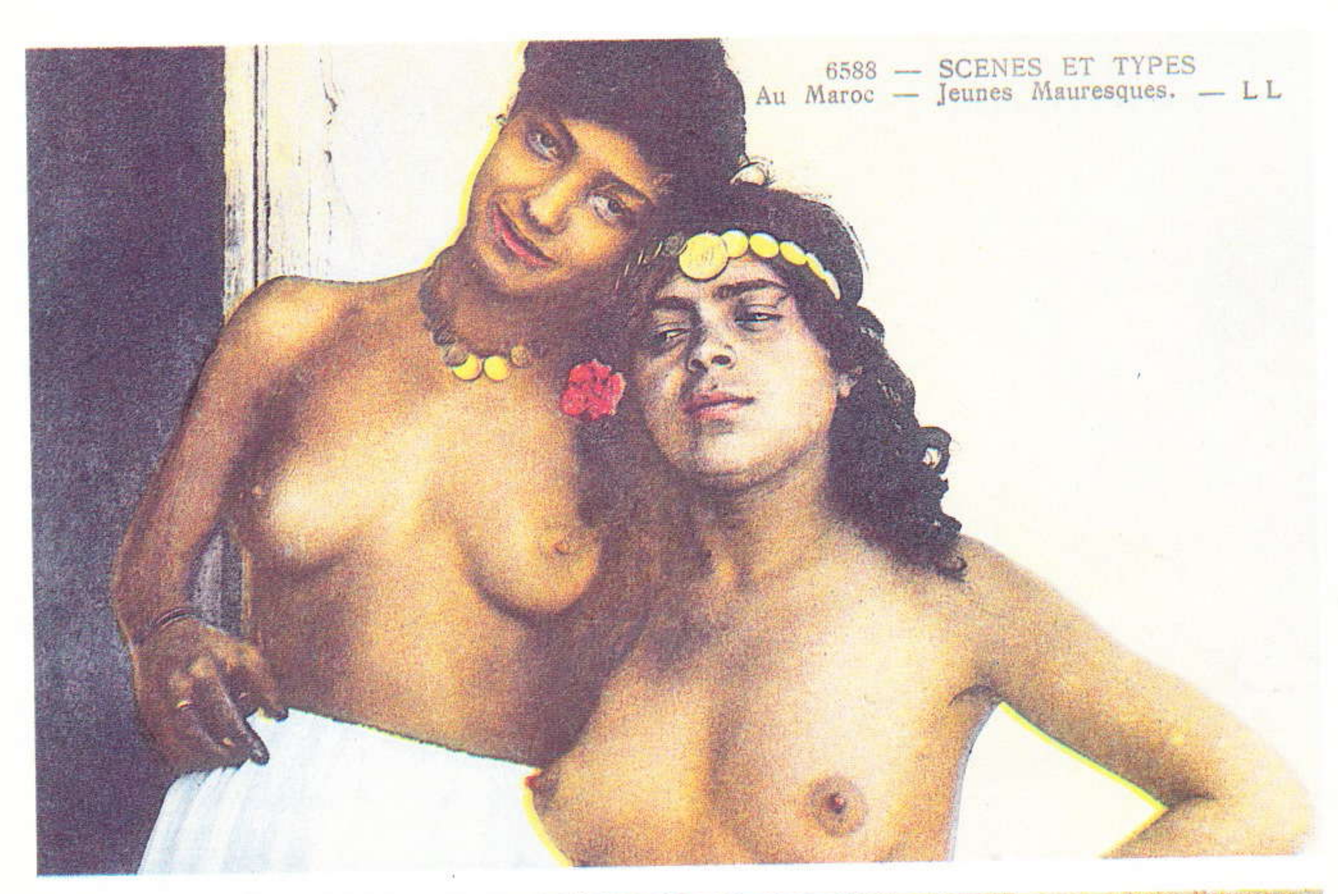


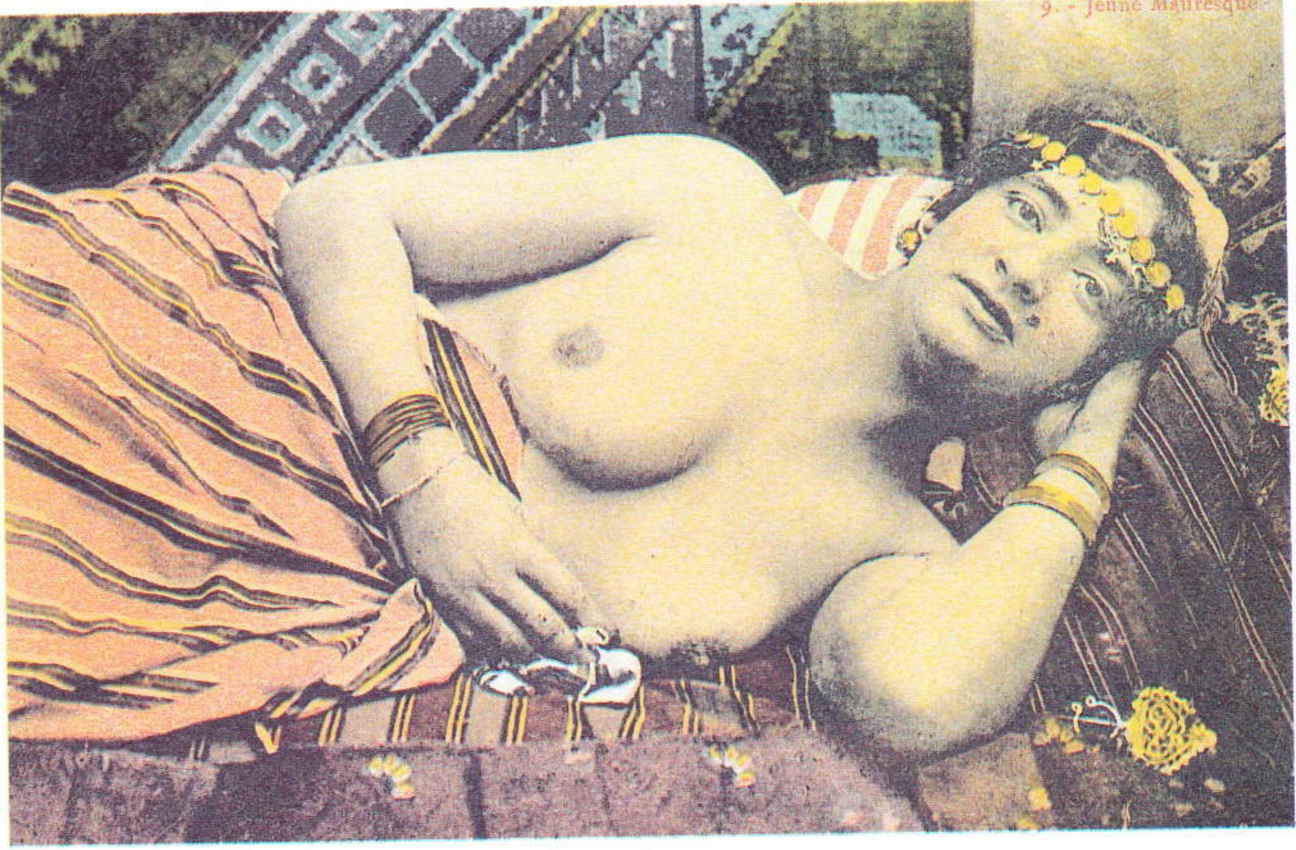
تصوير لينيرت ولاندروك



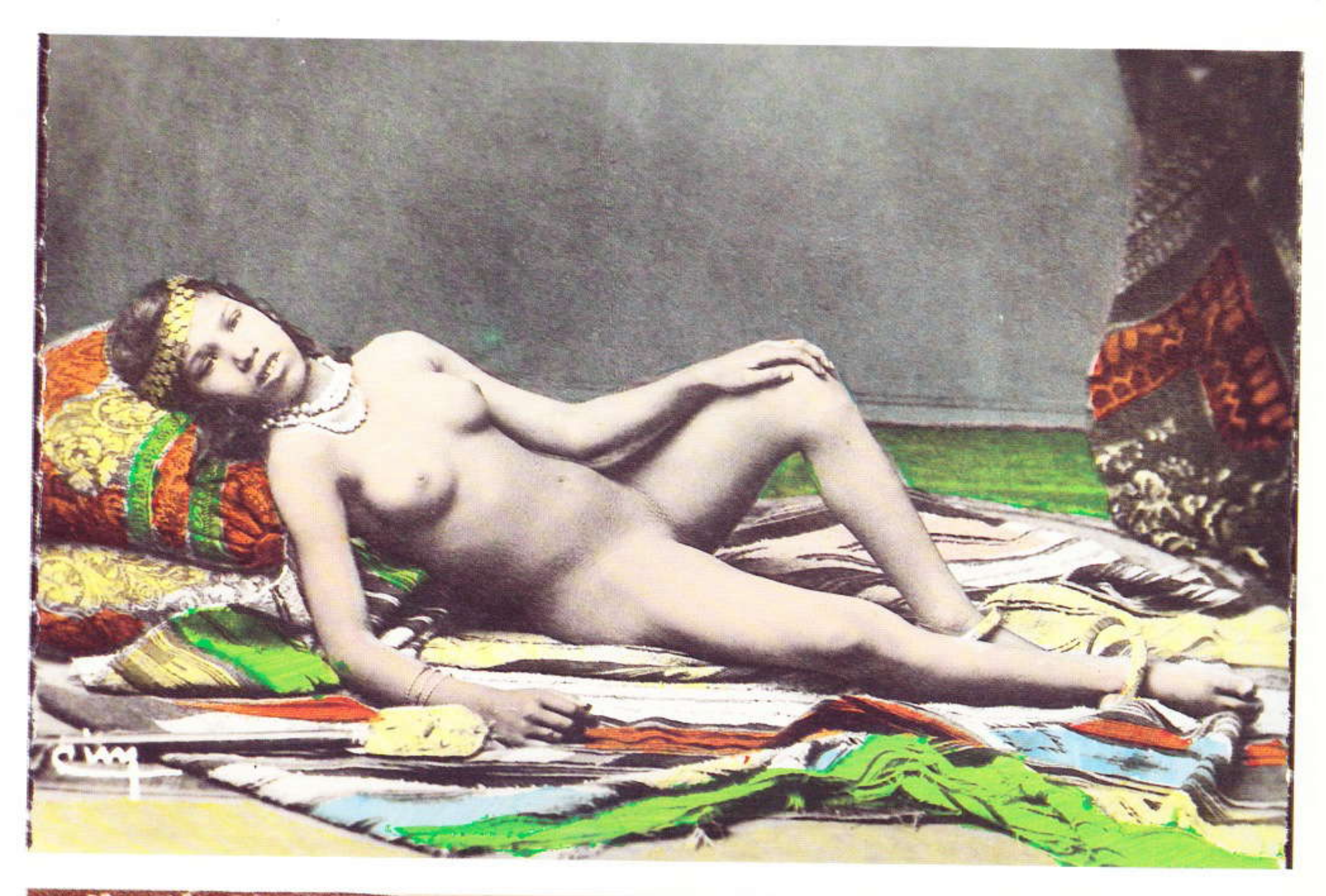


تصوير لينيرت ولاندروك





الأولى للينيرت والثانية من مجموعة P.S





الأولى مطبعة كامبييه والثانية مجموعة لويس

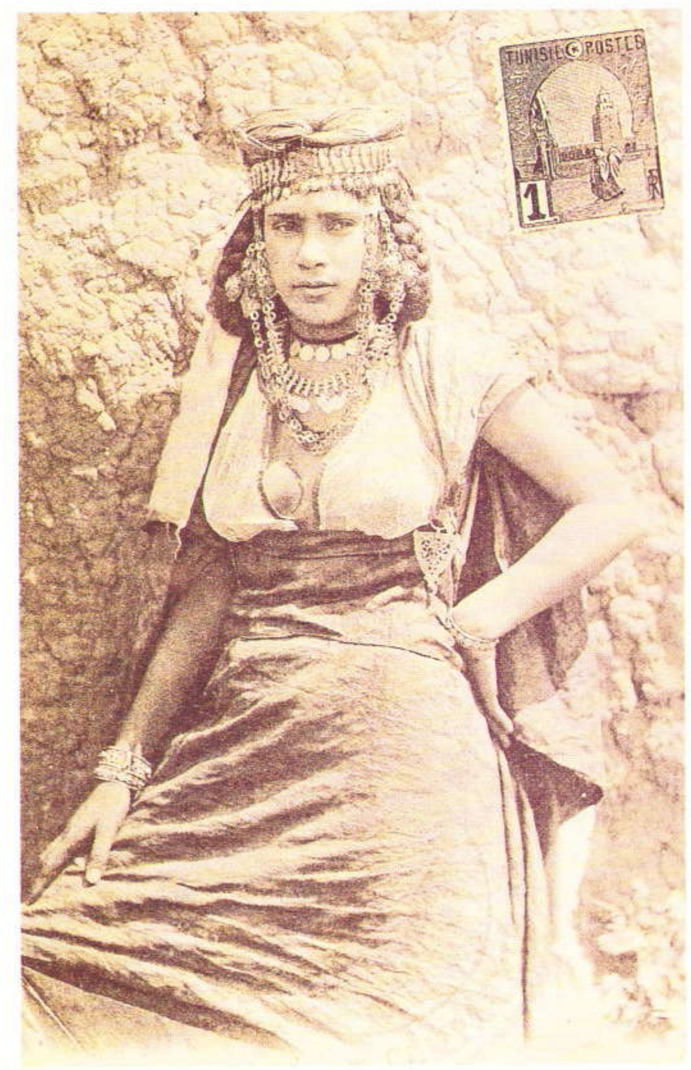




الأولى تصوير N.D والثانية تصوير بيير لويس




REPUBLIQUE FRANÇAISE
5c
POSTES


TUNISIE POSTES
1





من أقدم صور هذه المجموعة

الصور الأربع في الصفحة المجاورة: التقطت الأولى في الجزائر ومنشورة
لدى أكوا فوتو. الثانية صادرة عن هيئة البريد المصرية، والاثنتان الباقيتان
من تصوير N.D.





REPUBLIQUE FRANCAISE
5c
POSTES





REPUBLIQUE FRANCAISE
10c
POSTES



ثلاث من الصور في الصفحة المجاورة ملتقطة من قبل N.D
وتمثل إحداها فتاة من (ولد نايل) بينما الرابعة فملتقطة من قبل جيزر في
الجزائر

صورة ملتقطة في الجزائر وموقعة باسم جيزر



صورة ملتقطة من قبل N.D ونشرها (ليفي - نوردان)

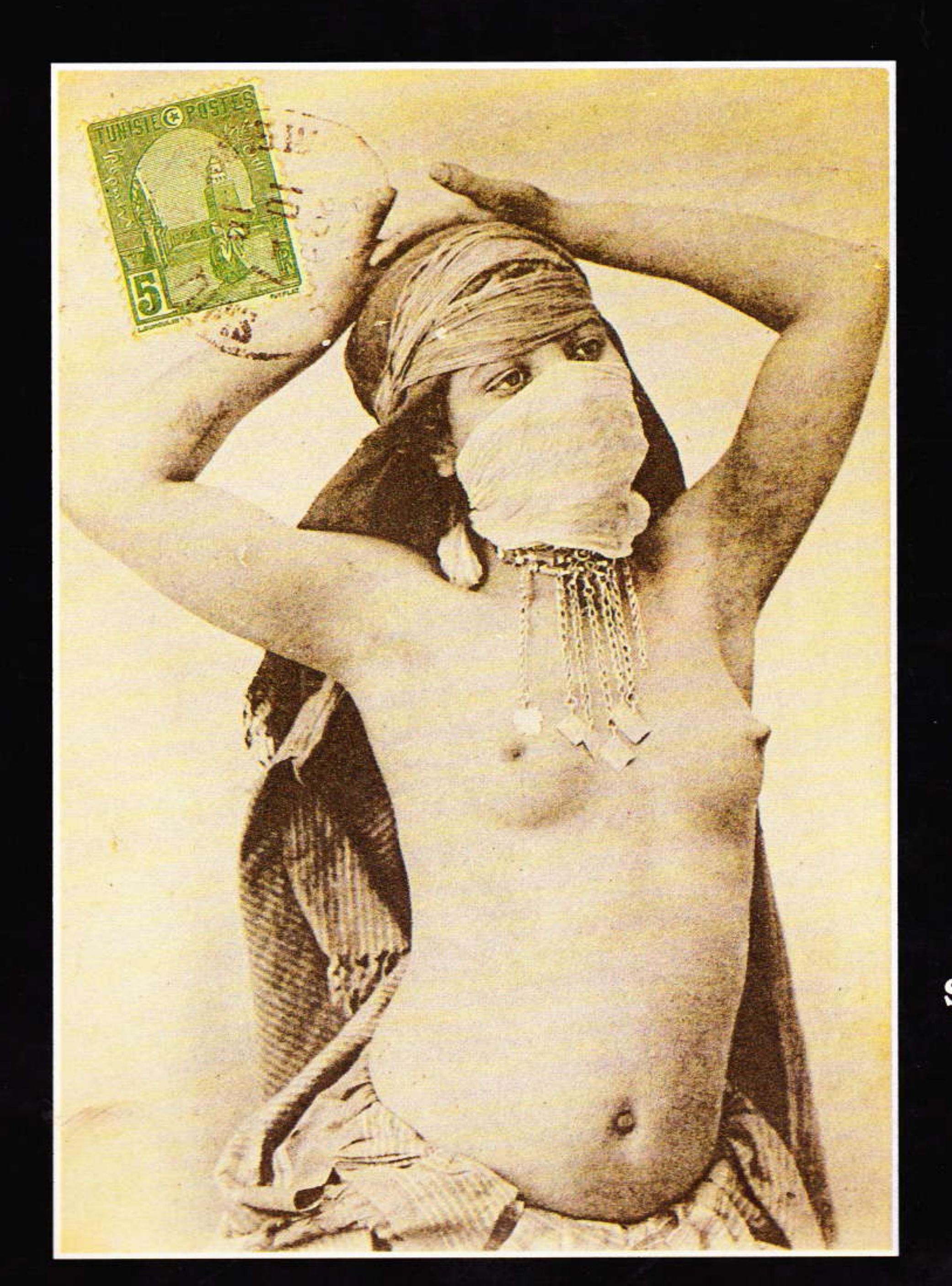


من انتاج ليفي أخوان ـ باريس

فهرست

L'Orient Féminisé
Ou
Nudité arabe

(Cartes postales et photographies depuis 1900)



Shaker
LAIBI